



Hallazgos

ISSN: 1794-3841

revistahallazgos@usantotomas.edu.co

Universidad Santo Tomás

Colombia

Hoyos Gómez, Camilo

Louis Aragon y el quotidien merveilleux surrealista

Hallazgos, vol. 10, núm. 20, julio-diciembre, 2013, pp. 75-89

Universidad Santo Tomás

Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=413835218005>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Louis Aragon y el *quotidien merveilleux* surrealista*

Camilo Hoyos Gómez**

Recibido: 18 de marzo de 2012

Evaluado: 1 de abril de 2012

Aceptado: 22 de abril de 2013

RESUMEN

El artículo propone un análisis de la mirada y de la imaginación en el paseo urbano por el parisino Pasaje de la Ópera narrado en *El campesino de París*, de Louis Aragon. En este texto se propone un conocimiento sensible del mundo que parte de la experiencia de lo concreto. De esta manera, el conocimiento de lo concreto y un nuevo acercamiento sobre el mundo circundante le permiten a Aragon desarrollar la teoría del *quotidien merveilleux*, que consiste en la posibilidad de contemplar imágenes provenientes de la imaginación e impulsadas por el contacto con lo real. A partir de la importancia de la mirada en la ciudad, Aragon establece una nueva epistemología de la mirada, puesto que determina la “lluvia de imágenes” que provienen de un espacio interior de quien camina la ciudad. Este texto, uno de los primeros y fundamentales libros del surrealismo, es una apología de la ciudad y del conocimiento sensorial del mundo y parte de la experiencia en la ciudad como lugar mágico y cotidiano.

Palabras clave: Louis Aragon, paseo urbano, mirada, París, *El campesino de París*, surrealismo.

* El presente artículo de investigación científico-literaria surge de un capítulo de la tesis doctoral titulada *La imagen literaria de París. Desde Mercier, Baudelaire y el surrealismo, hasta Rayuela de Julio Cortázar*, dirigida por Victoria Cirlot Valenzuela, con la cual el autor obtuvo el título de doctor en Humanidades por la Universitat Pompeu Fabra. El trabajo fue realizado gracias a una beca predoctoral otorgada por la Generalitat de Catalunya (2005-2009). La tesis no ha sido publicada.

** Doctor en Humanidades por la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona, España. Profesor de la Maestría en Literatura de la Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá. Miembro del grupo de investigación La Construcción Estética de Europa: la Idea de Europa en los Escritores y Artistas desde la Edad Media al Siglo XX, del Institut Universitari de Cultura de la Universitat Pompeu Fabra, cuyo investigador principal es Rafael Argullol. Correo electrónico: hoyoscamil@gmail.com

Louis Aragon and the surreal *merveilleux quotidien*

ABSTRACT

The article is an analysis of the importance of seeing and imagination in the nightwalk of Paris' "Passage de l'Opéra" included in Louis Aragon's *The Paris Peasant*. Aragon proposes a process of knowing our reality through the senses, which are activated through activated through our experiences with the real world. From the knowledge of our daily surroundings, he who walks the city with a determined way of seeing will participate in a series of psychic and poetic images which are elaborated by the walker's unconsciousness. By making the importance of seeing one of the most, Aragon is also sustaining a new epistemological view of experience through the act of seeing. One of the earliest and fundamental surrealist literary works, it is one of the most interesting odes the city written by the Surrealist work, acknowledging the city as a daily and magic space.

Keywords: Louis Aragon, urban walk, view, Paris, *Paris Peasant*, surrealism.

Recibido: 18 de marzo de 2012

Evaluated: 1 de abril de 2012

Aceptado: 22 de abril de 2013

Louis Aragon e o *quotidien merveilleux* surrealista

Recibido: 18 de marzo de 2012

Evaluated: 1 de abril de 2012

Aceptado: 22 de abril de 2013

RESUMO

O artigo propõe um análise da olhada e da imaginação no passeio urbano pelo parisiense Passagem da Opera narrado em *O Camponês de Paris*, por Louis Aragon. Este texto se propõe conhecimento sensível do mundo, que parte da experiência do concreto. Desta forma, o conhecimento do concreto e uma nova abordagem para o mundo circundante permitem-lhe a Aragão desenvolver a teoria do *quotidien merveilleux*, que consiste na possibilidade de contemplar imagens que vem da imaginação e impulsadas pelo contato com a realidade. A partir da importância da olhada para a cidade, Aragão estabelece uma nova epistemologia do olhar, uma vez que determina a “chuva de imagens” que provêm de um espaço interior de quem caminha pela cidade. Este texto, um dos primeiros e fundamentais livros do surrealismo, é uma apologia da cidade e do conhecimento sensorial do mundo e parte da experiência na cidade como lugar mágico e habitual.

Palavras-chave: Louis Aragon, passeio urbano, olhar, Paris, *O Camponês de Paris*, surrealismo.

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'une 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.

André Breton, *Entretiens avec Parinaud et Alban*

El campesino de París de Louis Aragon, publicado en 1926, es quizás la más compleja y sistemática apología de la ciudad de París que encontramos a lo largo de las letras francesas del siglo XX. Lo que Aragon no solamente se propuso sino que también cumplió fue encumbrar el París cotidiano hacia una categoría mitológica. No lo hacía equiparándola con la clásica, divina en sus atributos y portadora de los secretos de los dioses, sino al alcance de quien, con ojos atentos, camina el gran templo profano de la modernidad del siglo XX: la ciudad. La capacidad reveladora de la ciudad, ente forjador de nuevos mitos humanos, se proclama como un espacio a partir del cual el hombre no solamente conoce su mundo circundante, sino también su propia interioridad.

Si bien el texto es una especie de oda de la ciudad de París, por su capacidad reveladora (una idea que también forjaron, por esos mismos años, André Breton, Philippe Soupault y Robert Desnos), además es una teoría epistemológica acerca del conocimiento personal y físico del mundo. El "Prefacio" de *El campesino de París* se encarga de la sustentación teórica de la nueva mirada y capacidad de comprensión que el

naciente surrealismo propone, mientras que "El Pasaje de la Ópera" y "El sentimiento de la naturaleza en el Buttes-Chaumont" son la puesta en escena, a manera de paseo urbano, de aquellas facultades cognoscitivas que permiten una nueva elaboración y comprensión de la realidad circundante. Así como Breton dos años atrás había sustentado en su *Manifiesto del surrealismo* que la lógica no podía ser el único e irreparable camino hacia la comprensión de la interioridad y de la realidad, Aragon confiaba en su *Campesino* la gran invitación hacia la vivencia de un mundo evocador y lleno de elementos maravillosos que son sugerentes de imágenes poéticas que surgen de una interioridad libre de los yugos y cadenas de la lógica y la razón. Esto se lleva a cabo en el mundo sensorial, en el mundo concreto, es decir, en la ciudad. La gran defensa epistemológica que lidera Aragon es la de la comprensión del mundo a partir de los sentidos (herramientas únicas para percibir ese "concreto"), y no había mejor lugar para esto que la ciudad de París.

El campesino de París trata, pues, de una serie de paseos urbanos en esta ciudad, que se convierte, como lo hizo para todo el grupo surrealista, en el laboratorio donde llevar a cabo los experimentos hacia la expresión real del pensamiento, tal como declaró Breton en el *Manifiesto*. En oposición a la comprensión de la vida a partir de la razón, Aragon proclama a los sentidos como los verdaderos partícipes en la experiencia vital que define al sujeto:

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 [...] En vain

la raison me dénonce la dictature de la sensualité (Aragon, 2007, p. 147).

En la medida en que los sentidos, y no la razón, son la puerta de entrada hacia la realidad, permitiendo la irrupción de imágenes y latidos internos que surgen de la conciencia súbitamente despertada, Aragon reconoce en la inmediatez de la calle el entorno idóneo para la creación de nuevos mitos urbanos que se generan constantemente, en cuanto la calle misma es un lugar pasajero y de tráfico desconocido. Así, dirá que “des mythes nouveaux naissent sous chacun de nos pas. Là où l’homme a vécu commence la légende, là où il vit”. Ante la irrupción de nuevas formas de experimentar la ciudad, Aragon se propone ser testigo de estas nuevas pulsaciones internas: “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” (Aragon, 2007, p. 149). Esta mitología surge del reconocimiento de determinados espacios urbanos activadores de la imaginación, que encuentra una de sus máximas representaciones en “El Pasaje de la Ópera”.

El formar parte de, el descubrir esos mitos, es formulado por Aragon bajo la categoría del *quotidien merveilleux*: la posibilidad de asistir o participar de la eclosión de las imágenes poéticas, maravillosas en sí mismas, en un entorno cotidiano, esto es, inmediato y circundante, accesible a un conocimiento libre de la razón. Estar atento a la percepción de lo insólito que resulta ser el desencadenante: de eso se trata el paseo por la ciudad. “Aurai-je longtemps le sentiment du merveilleux quotidien?” (Aragon, 2007, p. 149), se pregunta el autor terminando el prefacio.

En la medida en que es una experiencia efímera de la modernidad, siempre se corre el riesgo de que se escape por entre los dedos.

La entrada al Pasaje de la Ópera implica la inserción absoluta al mundo de la imaginación y de la imagen. Abogando irremediablemente 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 engendrado en el seno mismo del surrealismo. Tal como indica Jean Decottignies (1994):

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 [...] 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 (p. 99)

La imaginación es la gran facultad que ha hecho posible que la mitología moderna encuentre su lugar en las calles de París, ya 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: estos se 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” (Aragon, 2007, p. 151). El lugar donde se engendra esta mitología, no obstante, ha pasado desapercibida para gran cantidad de paseantes callejeros. Es trabajo del poeta buscarlos y prestarse a las revelaciones que de estos surgen: “Ces plages de l’inconnu et du frisson, toute notre matière mentale les borde [...], pour la première fois me venait la conscience d’une cohérence inexplicquée et de ses prolongements dans mon cœur” (Aragon, 2007, p. 151). Este tipo de escenarios se caracterizan por la conjunción de un espacio exterior (exterior al sujeto, en este caso el pasaje) y del espacio interior (allí donde transcurren las revelaciones y transformaciones). Allí mismo será donde el campesino de París tendrá las revelaciones de un conocimiento sensible a través del escalofrío, ese momento de súbita revelación que sacude el pensamiento y que “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” (Piegay-Gros, 1997, p. 117). La razón, pues, se ve expulsada del proceso de pensamiento. Tal como establece el yo poético, estos espacios llamados pasajes

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 (Aragon, 2007, p. 152).

Situados en la ciudad, como apunta Piegay-Gros (1994, p. 149), las imágenes míticas, diseminadas por doquier, crean una nueva poética que toma como centro generador a la imaginación como principio creativo y como principio de conocimiento.

Si bien la entrada al pasaje es la inserción en el reino de la imaginación, esto nos lleva 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. 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 Gindine (1966):

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 (pp. 58-59)

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 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 y, por lo tanto, con la figura de la mujer. No en vano el pasaje es calificado de “laboratorio de placeres” y como “laboratorio voluptuoso”. Así, pues, Aragon entiende que la mujer, y, más aún, la prostituta, es la reina de los sentidos, en la medida en que constituye la inmediatez del pasaje como máxima representación de la modernidad. Esto se comprende mediante las visiones que el personaje tiene con la mujer-sirena y con Nana, la mujer esponja, partícipes de determinadas imágenes que el campesino de París observará.

Uno de los casos más emblemáticos, precisamente por ser la primera experiencia visionaria a la vez que sensual (que, como hemos visto, en Aragon no implica diferencia alguna), resulta del momento en que el narrador está caminando frente a la tienda de bastones. Luego de describir la organización de la vitrina, estará sujeto, súbitamente, a una visión producto de la imaginación. Los bastones ceden a una luz verdecina, de tonalidades marítimas, y de un momento al otro el personaje cree estar al frente de peces fosforescentes entre algas marinas. Y repentinamente logrará reconocer un viejo rostro femenino que creía olvidado:

J'aurais cru avoir affaire à une sirène
[...] 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'étagage 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 (Aragon, 2007, p. 159).

Se trata del mismo rostro de una prostituta que había conocido en las provincias renanas, que cantaba canciones en la Sofiens-trasse aprendidas de su padre. ¿Cuáles eran las posibilidades de que precisamente ese rostro surgiera en mitad de un paseo urbano? La presencia de la prostituta, emblema absoluto de la mitología moderna, encarna la sensualidad como herramienta para conocer el mundo (y ella va a más, en la medida en que lo lleva a cabo a través de uno de los máximos emblemas, para Aragon, de la modernidad: lo efímero). Decottignies (1994), haciendo alusión al “encantamiento” que la prostituta ejerce en el caminante, explica de una manera certera la relación e importancia entre el amor y la prostituta, mujer efímera por excelencia. Nos dirá, pues:

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 est le premier caractère de la beauté moderne (pp. 108-109).

Este tipo de encuentros (el de la prostituta), tal como indica Bognoux, resultan fundamentales en la estética surrealista, puesto que determinan los “rencontres improbables et pourtant nécessaires” (Bognoux, 1974, p. 130). El encuentro con la prostituta renana surge, a todas luces, del azar. André Breton, en su *L'amour fou*, rememora la manera como para la década de 1920 los surrealistas contemplaban el azar, y lo define como “*la forme de manifestation de la nécessité extérieure qui se fraie un chemin dans l'inconscient humain*” (Breton, 1992, 690; las cursivas son del texto original). En la medida en que el azar configura una necesidad interior, que reside en el inconsciente, este se activa a partir del deseo, como vimos en la cita anterior de Gindine. En la medida en que Aragon está caminando por un pasaje que dispara la actividad de la imaginación, esta a su vez produce imágenes forjadas por el deseo. Se trata de la fusión plena entre un exterior y un interior, en la medida en que Aragon propone una mirada que no solamente transforme el exterior circundante, sino que el propio ser, su interioridad, forme parte activa en él.

Nana, la mujer-esponja-prostituta, hará su aparición en el momento en que el campesino de París nos otorga uno de sus episodios más líricos y apasionantes de todo el relato: 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. El objeto de visión del caminante recae sobre las prostitutas, en la medida en que ellas generan en él la noción de la aventura y del acto imaginativo. En todos los placeres denominados *bajos*, dice Aragon (2007):

Il y a quelque chose de merveilleux qui me dispose au plaisir [...] 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 (p. 169).

Estas percepciones sobre el sujeto femenino encaminan, asimismo, una posibilidad poética del personaje urbano que terminará desarrollando una explosión de imágenes en el momento en que el narrador pasa al frente de una peluquería para mujeres. La pulsión que surge a partir de la presencia de la prostituta abarca en su totalidad la interioridad del caminante, porque aviva su imaginación, enardece el corazón amoroso, conlleva el placer a raíz de lo maravilloso y postula la posibilidad de una vida consagrada al azar. La prostituta, además, recuerda los peligros del amor y, por último —pero no único—, es portadora del abismo y produce en sí misma 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. Tal como establece Piégay-Gros (1994):

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 (p. 167).

Desde el comienzo mismo del recuento, se encuentra un ejemplo sobre el

reconocimiento mágico de cualquier evento o labor cotidiana, tal como lo dice el narrador refiriéndose al peluquero para mujeres. Aquello que el narrador sustraerá de una simple actividad de un corte del pelo rubio (*blond*) encarna las posibilidades del *quotidien merveilleux*, porque sugieren un encuentro con una imagen poética, en este caso llevada a cabo a partir de la famosa frase de Isidore Ducasse (1997), conde de Lautréamont, presente en su *Chants de Maldoror*: “Bello [...] como el encuentro fortuito, sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y de un paraguas!” (p. 227). Lo *blond* de la cabellera de las damas funciona, pues, a manera de motor poético que se dispersa no únicamente a través del pasaje, sino a través del recuerdo poético del caminante, pues se trata de un “espíritu de un color” que encamina hacia la ensoñación amorosa:

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’esprit de couleur, tout marié aux accents de l’amour (Aragon, 2007, p. 171).

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 producir, tal como veremos páginas después en el café Certa, “una lluvia de imágenes” que tienen como única instancia común el *blond*, pero que a partir de esto transfiguran el mundo y lo contiene dentro de nuevas categorías. La experiencia sensible del objeto conduce necesariamente a otro modo de percepción que resulta filtrado a partir del “prisma de la imaginación” (Gindine, 1966, p. 62). Este otro modo de percepción solo puede ser concebido en un espacio en particular: el Pasaje de la Ópera, que es a su vez un espacio imaginario (en cuanto producto de la imaginación, en la medida en que se convierte en un santuario poético que encuentra su imagen en el texto literario). Tal como establece Marion Von Renterghem (1989):

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 (p. 38).

Cuando el caminante llega a los “Baños” del pasaje, un local que es en realidad un prostíbulo, contamos finalmente con una reflexión acerca de las distintas maneras en que la prostituta, en cuanto emblema de modernidad y de imaginación poética,

incide directamente en la naturaleza humana a partir de la voluptuosidad:

On m'accuse 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 (Aragon, 2007, p. 220).

La aventura que implica visitar a una prostituta, "qui est pourtant encore une aventure de moi-même" (Aragon, 2007, p. 220), es sometida a una defensa clara y contundente. Aquello que encuentra en el burdel o casa de citas implica tanto la libertad personal como el conocimiento de un 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 (Aragon, 2007, pp. 221-222).

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 un lenguaje sensual únicamente disfrutado, en su caso, por la visita a aquella que implica la otredad moral, como lo es la prostituta. Ya páginas atrás Aragon nos había dicho que la naturaleza 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", 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" (Aragon, 2007, p. 154). De allí, precisamente, que la oda a la prostituta sea también la acusación de un mundo burgués que no ha conseguido comprender bienamente las poéticas implícitas en la prostitución y las posibilidades de conocimiento que esta implica (Aragon, 2007, p. 221).

Tal como venimos estableciendo, es la facultad de la imaginación la que permite la sucesión e irrupción o eclosión de imágenes en el pasaje. No en vano el campesino de París, durante su travesía por el pasaje, participa de un diálogo entre el hombre y sus facultades, en el cual la Imaginación tomará la palabra y, a través suyo, establecerá una de las más grandes defensas de la gestión de imágenes a partir del pensamiento surrealista. Una vez entra en escena, la Imaginación 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 el "vicio Surrealismo":

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 á chaque coup vous force á réviser l'Univers (Aragon, 2007, p. 190).

Mediante la aplicación del nuevo vicio, tal como apunta Decottignies (1994), se “pone en práctica la metafísica”: se lleva a cabo una búsqueda insólita en las zonas mágicas de la ciudad, que, a partir de las figuras de lo concreto (es decir, del mundo real), revela el otro lado de la realidad a partir de un elemento efímero y que se establece bajo las coordenadas de lo mágico (p. 100).

La utilización “dérégulé et passionnel” camina de la mano de la noción maldoroniana del encuentro furtivo sobre una mesa de disección. No existe tipo alguno de control sobre el producto que se genera (es decir, la “lluvia de imágenes”), puesto que este, de la mano de la imaginación y de la búsqueda, encuentra su plano poético. Dicha búsqueda de encuentros (en el sentido maldoroniano) implica necesariamente la conciencia de estar habitando un espacio mágico que se presta a la irrupción de imágenes, de la misma manera que este espacio (el pasaje) se contrasta con el mundo exterior. Aragon establece en la interioridad del pasaje una metáfora hacia la comprensión del mundo: si se camina dentro del pasaje, se está viviendo y comprendiendo el mundo a partir de la imaginación y de la poesía, mientras que si se camina de nuevo las calles fuera del pasaje, se estaría regresando al mundo de la lógica y de la razón, al mundo cuadrículado que no permitiría de manera alguna el afloramiento de las imágenes provenientes del inconsciente:

Je reviens sur mes pas: la lumière á nouveau se décompose á travers le prisme de l'imagination, je me résigne á 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 géôliers d'yeux passent et repassent en aigüant 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 pailleasse, tu crois aboutir au bord de la mer. Ta mémoire ouvre sur une oubliette. Là tu retrouveras toujours les mêmes désastres de caresses (Aragon, 2007, p. 178).

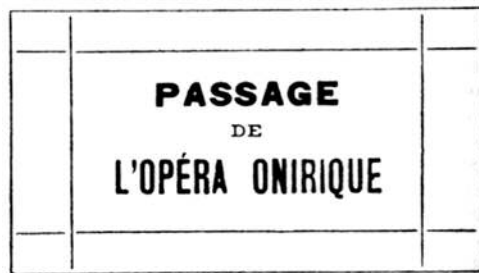
Esta reflexión la vemos en el momento en que el campesino tiene la posibilidad de salir del pasaje descendiendo las escaleras. Situado al frente de estas, que no son más que la posibilidad de descender a un mundo racional, se reconoce en un espacio fronterizo, ajeno a cualquier producto subjetivo de su propia imaginación. Desde dentro del pasaje, con la mirada hacia el exterior, prevalece un sentimiento de extrañeza, en la medida en que allí afuera no coexiste, de manera alguna, la noción imaginativa del nuevo sistema de pensamiento. Ante el imperio de la razón no hay posibilidad alguna de una interioridad imperante, como sí sucede dentro del pasaje, olvidándose de salir a ese otro mundo donde absolutamente

nada contempla en sí mismo el poderío de la voz poética.

Laberinto de voluptuosidad, el pasaje se convierte en el habitáculo del caminante surrealista, que ya tan solo puede *ver* y *comprender* gracias a la luz descompuesta por el prisma de la imaginación (“Jamais tu ne sortiras de cette grande tache de couleur que tu traînes au fond de tes rétines”: esa mancha de color es precisamente 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. No hay necesidad alguna de salir al otro mundo, al orden plano, lógico y racional. 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 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’ait 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 un domaine encore interdit. Qu’il prenne enfin son véritable

nom et que M. Oudin vienne en poser la plaque:



(Aragon, 2007, pp. 207-208)

En la medida en que el pasaje se convierte en terreno onírico, la interioridad brota sin remedio alguno: 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 lógico y racional, funciona desde la percepción creativa misma de aquel que adquiere la mirada surrealista.

André Breton, ya en su *Manifiesto del surrealismo*, había establecido que aún vivíamos sobre el reino de la lógica, pero que los procedimientos lógicos de sus días no se aplicaban más que a la resolución de problemas de interés secundario. “Le rationalisme absolu qui reste”, apuntó, “ne permet de considérer que des faits relevant étroitement de notre expérience”. En cambio, la imaginación se concentra en los elementos inherentes al alma humana, a su percepción del mundo y, sobre todo, a su configuración hacia una experiencia interior:

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, au contrôle de notre raison (Breton, 1988, p. 316).

En esta medida, la percepción de los impulsos poéticos deberán contar con la razón únicamente para poder ser comprendidas en un orden general en el cual carece un criterio lógico, a su vez siendo utilizada para hacer de las imágenes y de la imaginación aquello que la razón poseía exclusivamente: la percepción y experiencia del mundo. Tal como explica Piégay-Gros (1997):

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 (p. 19).

En las últimas páginas del texto surge la idea directa del pasaje como laberinto, en la medida en que se convierte en un espacio libre de un orden racional y participativo del azar y la imaginación. Pero no resulta ser un laberinto en imagen y semejanza al clásico laberinto cretense, puesto que Aragon comprende la ciudad de París como

“le labyrinthe sans Minotaure” (p. 224). Tal como apunta Didier Ottinger en su *Sur-réalisme et mythologie moderne. Les voies du labyrinthe: D'Ariane à Fantômes*, la figura del Minotauro es para el surrealismo el guardián y portador de los secretos del laberinto, la encarnación de las fortalezas de lo irracional; por esto, “est devenu l'emblème du surréalisme, son allié le plus sûr dans son combat contre les excès du rationalisme” (Ottinger, 2002, p. 47). Pero comprender el laberinto del Pasaje de la Ópera, en la medida en que carece de esta figura mitológica, no significa de manera alguna que se excluya, sino que se utiliza por contraste con su significado clásico. Ya no existe la figura fatídica que arremete contra quien está caminando el laberinto, o que por lo que se creía desde Ovidio aniquilaba, a manera de homenaje, a las vírgenes dadas en sacrificio. En cuanto Aragon contempla el laberinto de París sin Minotauro, establece la pérdida de un sentido clásico-mítico, ya que no se contempla la figura del Minotauro como el guardián temible de un centro. El centro es accesible a todos, porque no hay guardián que lo vigile y cele. Bancquart (2004) reconoce el espacio como vacío de divinidades y, por lo tanto, de juicios morales: “Un monde sans unité possible ne connaît pas de désunisseur: sans Dieu, il est sans diable: sans Minos, il ne combat pas de Minotaure” (pp. 182-183)

A través, pues, de los rasgos de la imaginación, del deambular a partir del azar y de la reconfiguración de elementos míticos como el laberinto, Aragon establece un “Pasaje de la Ópera onírico”, porque no solamente demuestra los objetos en su realidad incipiente y cotidiana, sino que se permite asimismo vislumbrar las mismas

interioridades del poeta. En otras palabras, a través de la ciudad accede a su propio pensamiento y a su nueva manera de contemplar el mundo a partir de la mirada:

Le monde moderne est celui qui épouse mes manières d'être [...] 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 (Aragon, 2007, p. 225).

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 proveniente de la interioridad del sujeto que se demostrará cómo lo maravilloso reside en una nueva mirada y percepción del universo. Siendo *El campesino de París* una obra escrita entre 1924 y 1926, resulta una de las más claras apologías no solamente a los sentidos (estándarte del surrealismo en el momento de comprender la realidad), sino a la posibilidad de arremeter contra las categorías opuestas que de alguna manera no permitieron el pleno conocimiento del mundo. No hubo mejor manera para Aragon de establecerlo que al crear un espacio regentado por la imaginación, y que a través de sus creaciones iluminaba la oscuridad reinante en el interior del sujeto aún perteneciente a un mundo lógico y racional. A partir de los impulsos del deseo y de la necesidad, bajo compañía de la mujer prostituta que invita al deleite de lo efímero y a la sensualidad de la carne, Aragon no solamente exaltó la ciudad de París

como el gran laboratorio de investigaciones surrealistas, sino que invitó a una nueva comprensión del mundo desligada de las nociones morales y racionales de la época. Invitó, como siempre lo supo hacer el surrealismo, a una nueva existencia: aquella en la que la razón perdiera algo de su protagonismo, cediéndole a la imaginación de los sentidos el papel protagonista. Porque únicamente a partir de la unión de un microcosmos y de un macrocosmos es que el humano, en su dimensión poética y humana, puede acceder a un nuevo pensamiento epistemológico.

REFERENCIAS

- Aragon, L. (1999). *Critique du Paysan de Paris* (Une Jacquerie de l'individualisme). *L'Infini*, 68, 74-78.
- Aragon, L. (2007). *Oeuvres poétiques complètes. I*. París: Gallimard - Bibliothèque de la Pléiade.
- Bancquart, M. C. (2004). *Paris des surrealistes*. París: Éditions de la Différence.
- Bournoux, D. (1974). Aragon, ou le génie d'un lieu. *Les Cahiers du Chemin*, 22, 124-145.
- Bournoux, D. (2007). Notice à *Le paysan de Paris*. En L. Aragon. *Oeuvres poétiques complètes. I*. París: Gallimard-Bibliothèque de la Pléiade.
- Breton, A. (1988). *Œuvres complètes I*. París: Gallimard-Bibliothèque de la Pléiade.
- Breton, A. (1992). *Œuvres complètes II*. París: Gallimard-Bibliothèque de la Pléiade.
- Decottignies, J. (1994). *L'invention de la poésie. Breton, Aragon, Duchamp*. Lille: Presses Universitaires de Lille.
- Ducasse, I. [Conde de Lautréamont] (1997). *Los cantos de Maldoror*. Madrid: Visor.
- Gindine, Y. (1966). *Aragon. Prosateur surréaliste*. Genève: Droz.

- Narjoux, C. (2001). *Moniche et Éponge: étude de deux mots-clefs dans Le Paysan de Paris d'Aragon. L'information Grammaticale*, 89, 7-10.
- Ottinger, D. (2002). *Surréalisme et mythologie moderne. Les voies du labyrinthe d'Ariane à Fantômas*. Paris: Gallimard.
- Piégay-Gros, N. (1994). Philosophie de l'image. *Recherches Croisées Aragon - Elsa Triolet*, 5, 149-168.
- Piégay-Gros, N. (1997). *L'esthétique d'Aragon*. Liège: Sedes.
- Rentergheim, M. (1989). Mots de passe et mots de passages. *Europe*, 717-718, 36-39.