

El Pasaje de la Ópera, Louis Aragon y el París surrealista a través de *El aldeano de París*

The Opera Arcade, Louis Aragon and Surrealist Paris through
"Paris Peasant"

Daniel Hiernaux-Nicolas

Universidad Autónoma de Querétaro
danielhiernaux@gmail.com

Resumen

El aldeano de París es una obra clave para entender no solo el París concebido por los surrealistas, sino además como muestra de un abordaje de la ciudad basado en una relación diferente a los objetos y los lugares. Este ensayo está orientado a mostrar como la obra de Aragon analiza un espacio particular, el Pasaje/laberinto de la Opera en el cual se refugiaban los surrealistas antes de su demolición. Este trabajo tuvo una influencia clara sobre la obra de Walter Benjamin y contribuyó a la aparición de lecturas diferentes de la ciudad, que contrastan con las que ofreció el siglo XI, marcando así una ruptura clara y voluntaria con la literatura anterior. Además, es una muestra relevante de ciudad-texto que nos invita a tomar en cuenta las representaciones literarias en los análisis geográficos de la ciudad.

Palabras clave: Pasaje; París; surrealismo; imaginario; Ópera.

Abstract

Paris Peasant is a key work to understand not only the Paris conceived by the surrealists, but also as a sample of a city approach based on a different relationship to objects and places. This essay is oriented to show how the work of Aragon analyzes a particular space, the passage / labyrinth of the Opera in which the Surrealists took refuge before its demolition. This work had a clear influence on the work of Walter Benjamin and contributed to the appearance of different readings of the city, which contrast with those offered by the nineteenth century, marking a clear and voluntary break with previous literature. In addition, it is a relevant sample of city-text that invites us to take into account the literary representations of the city in geographical analysis.

Key Words: Arcade; Paris; Surrealism; Imaginary; Opera.

Recepción: 22.6.2019

Aceptación definitiva: 28.10.2019

Arránquenme el corazón y en él verán París.
Louis Aragon

Introducción

Louis Aragon (1897-1982), poeta y novelista francés, formó parte del grupo inicial de jóvenes que se reunieron para crear el movimiento surrealista y contribuir a una revolución notoria en el campo de las artes y las letras. Conoció a Philippe Soupault y a André Breton cuando estaban en periodo de instrucción después de su alistamiento voluntario en 1916. Al final de la guerra, fundaron la revista *Littérature* que en su inicio recogió las ideas dadaístas propugnadas por Tristan Tzara en Zurich. En 1923, con otros jóvenes decididos a cambiar la manera de pensar el arte y la sociedad, fundaron la revista *La Révolution Surréaliste*. Es en 1926 cuando publicó la novela “El aldeano de París” una obra muy peculiar que se sitúa entre la descripción detallada y el ensueño surrealista donde el mito brota a profusión (Kennard, 2016).

Alrededor de 1930, Aragon se separó del movimiento surrealista y confirmó una alianza ideológica con el Partido Comunista francés en cuyo Comité Central participó activamente después de la Segunda Guerra Mundial. A lo largo de su extensa vida literaria, escribió prolíficos poemas a Elsa Triolet, su musa y compañera sentimental, cuyo verdadero nombre era Ella Jourevna Kagan, hermana de Lilia Brik, amante del poeta futurista ruso Wladimir Mayakowski.

En opinión del escritor y crítico Guillermo de Toro “El Aldeano de Paris” fue “... su libro mejor e insuperado, reinención mítica de algunos lugares de la ciudad” (Castillo, 2016). Walter Benjamín escribirá por su parte que la lectura de esa obra fue central en la formulación de su proyecto de los Pasajes, el cual integra -en cierta dimensión- nociones de orden surrealistas. Relata Frederik Pajak que Benjamín manifestó

sentirse muy atraído por el surrealismo, en especial por Nadja de André Breton ‘síntesis creadora entre el roman d’art y el roman à clé’- y por El aldeano de París de Louis Aragon, del que nunca puede leer más de tres páginas en su cama por las noches, de “lo fuerte que me late el corazón”. (Pajak, 2016: 53)

El libro comprende cuatro partes: la primera “Prefacio a una mitología moderna” en cierta forma introduce la postura del autor y actúa como justificación a la forma peculiar como analizará los dos grandes temas que integran la obra. “El Pasaje de la Ópera” y “El sentimiento de la naturaleza en las Buttes-Chaumont” que son los acápites medulares de la obra y que son los relatos que le permiten aplicar las ideas que propone en el prefacio; finalmente, “El sueño del aldeano” una suerte de posfacio en la obra.

En el presente ensayo, nos referiremos a solamente una parte de la mencionada obra, el capítulo sobre el Pasaje que analizamos en el contexto de un proyecto de investigación más amplio que pretende articular el estudio de los Pasajes parisinos con la amplia literatura sobre los mismos que ha surgido a lo largo del siglo XIX y XX.

La lectura surrealista de la ciudad ha aportado algunas iluminaciones importantes sobre la ciudad de París; Aragon fue, con *el Aldeano de Paris*, a la par de André Breton con *Nadja*, quienes más aportaron a definir los contornos de esta ciudad desde una lectura otra. Sin embargo, autores asociados al movimiento como Philippe Soupault (1975), Robert Desnos o Benjamin Peret aportaron también elementos centrales para delinear este “París de los surrealistas”, a la sazón título de un excelente trabajo de Marie-Claire Bancquart (2004). Entre los aspectos más significativos de las contribuciones surrealistas al entendimiento de la ciudad fue la prioridad acordada a espacios considerados de poco valor por la intelectualidad de la época, como los Pasajes comerciales, aunque no exclusivamente.

Asimismo, la importancia que atribuyen a la imagen y al trabajo del inconsciente sobre los espacios y los objetos, los invita a transformar los espacios en lugares imaginarios, mismos que perduran hasta hoy a través de la literatura. Uno de los generadoras de la expresión del inconsciente es la acumulación de objetos o situaciones descabelladas (“*saugrenues*”) que se verifica en los Pasajes de Paris o también en el conocido Mercado de Pulgas de la capital francesa, ensamblaje heteróclita de objetos sin correspondencia entre sí, que genera un escenario propicio al trabajo de la imaginación.

Vale la pena subrayar que este carácter desordenado, descabellado o absurdo inclusive en la disposición y yuxtaposición de los objetos en los Pasajes es una característica evidente y casi una imagen de marca de los Pasajes parisinos. Lo anterior corresponde a su fase de declinación cuando el lujo y la calidad que caracterizaba la primera etapa de crecimiento de los mismos fueron desplazados por la poca atención a los objetos, la aparición de tiendas tan ordinarias y diversas que no llamaban la atención, como en las descripciones que hace el escritor Louis-Ferdinand Céline del *Pasaje de las Berezinas* (en la realidad el Pasaje Choiseul) donde vivió su primera infancia. En los Pasajes londinenses, por contraste, el mantenimiento de un lujo burgués y de una estricta calidad y orden impide este despliegue de contrastes y reduce la posibilidad del trabajo de la imaginación.

El Pasaje de la Ópera en el contexto del desarrollo de los Pasajes parisinos

El Pasaje de la Ópera no fue, de lejos, el Pasaje más importante de París ni el más frecuentado. Vale recordar que el desarrollo de los conocidos Pasajes inició en los últimos años del siglo XVIII, al amparo del éxito monumental que conoció el Palais-Royal y sus galerías. Esta edificación fue obra de Felipe de Orleans, primo de Louis XVI, en el contexto de una operación de especulación inmobiliaria destinada a atraer recursos para sus intereses personales, el arte, el juego y las mujeres.

Espacio de todos los vicios, el Palais-Royal se volvió una heterotopía que logró subsistir hasta los años treinta del siglo XIX cuando se prohibió la prostitución en el palacio, afectando así uno de sus mayores atractivos (Heterington, 1997). A la vez, fue la incubadora de innovaciones en la exhibición de la mercancía, en particular, la existencia de aparadores (o “vitrinas”) donde el arte

de la presentación prefiguró el desarrollo espectacular de la puesta en escena de la mercancía frente a la vista del consumidor potencial, de la cual París sigue siendo la ciudad más emblemática.

Además se inauguró, en el jardín del mismo Palacio, un espacio destinado a ser un circo semi-enterrado, construcción de fierro y vidrio cuya vida fue cegada tempranamente por un incendio pero que actuó como precursor de los Pasajes. Éstos empezaron a florecer pocos años después, la mayoría con estructuras metálicas disimuladas por recubrimientos que aparentaban materiales clásicos como la piedra o el mármol (Moncan, 2009; Lemoine, 1988). El primer Pasaje del cual se tiene registro es el Pasaje Feydeau que data de 1791 y fue destruido entre 1826 y 1829; el segundo es el Pasaje de los Panoramas, edificado en 1800 y todavía en actividad. Los Pasajes se multiplicaron profusamente desde fines del XVIII y hasta mitad del siglo XIX cuando fueron suplantados en los favores del público por las tiendas departamentales (Hiernaux-Nicolas, 2018: 19-52). Esta difusión no se dio solo en París (donde se estima que pudo haber cincuenta Pasajes en su mejor época), sino en toda Francia, y los demás países europeos, Estados Unidos y más tardíamente en América Latina y en Australia (Geist, 1982).

El Pasaje de la Ópera fue construido en 1822-1823 y estaba formado por dos galerías en paralelo reunidas por corredores transversales. Fue concebido en conjunto con la Academia Real de Música por el arquitecto François Debret. Esta última abrió en 1921, y la primera galería abierta fue el Pasaje oeste, conocida como la Galería del Reloj, respaldada, diez meses después por la de Barómetro. Con sus setenta boutiques y a pesar de su estrechez (3.74 metros de ancho) este Pasaje tuvo un gran éxito. Gracias a la presencia de la Academia de Música, la galería tenía una vida activa por la tarde noche, mientras que a mediodía las boutiques de moda atraían los transeúntes. Con el incendio de la Ópera en 1873, el Pasaje fue amenazado de desaparecer y su frecuentación se redujo sensiblemente.

A un siglo de su edificación, cuando Aragon escribía sobre el mismo, el Pasaje estaba adormecido y por lo mismo fue adoptado por los surrealistas como espacio donde podían distanciarse de la élite intelectual y artística de la época que frecuentaba el barrio de Montparnasse con sus emblemáticos cafés como la Coupole, el Dôme o el Select. Los surrealistas mostraron un apego muy diferente al París de sus predecesores: Ni Montparnasse ni Montmartre; ni la bohemia alegre del primer barrio, ni la miseria de los artistas del segundo. No obstante, fue en el entorno festivo de ese barrio emblemático parisino que Louis Aragon conoció su compañera, Elsa Triolet.

Como se sabe, las obras concebidas por Napoleón III y ejecutadas por su regente Eugène Haussmann a mitad del siglo XIX, abrieron grandes vías de circulación que atravesaron y destruyeron sin piedad ni remordimiento los barrios populares del centro del viejo París (Hazan, 2011). David Harvey señala además que las transformaciones de París impulsadas por las obras

de esa época no solo afectaron la morfología de París en sus dimensiones horizontales sino también en la vertical (Harvey, 2008: 19).



Figura 1. Galería del Reloj del Pasaje de la Opera. Fuente: Foto de Charles Marville, tomada entre 1865 y 1868, Museo del Carnavalet, París.

La ciudad se empezó a poblar de edificios masivos, de grandes proporciones en sus tres dimensiones, como las tiendas departamentales o les Halles construidas por el arquitecto Baltard: Este edificio formado por naves independientes donde se vendían los productos alimentarios y los básicos necesarios a la vida de la gran ciudad, su central de abastos, sobrevivió al furor de la modernidad hasta los años sesenta cuando fue arrasado para dar lugar al conjunto comercial les Halles, a su turno recientemente reelaborado en una versión más acorde a los tiempos actuales. Baltard se inclinó por el uso de materiales modernos como el vidrio y el hierro que fueron característicos de los Pasajes. La “destrucción creativa”, característica intrínseca al crecimiento acelerado del capitalismo en el siglo XIX había empezado a adquirir velocidad, si bien ya se había hecho presente desde inicios del siglo XIX en lo que Benjamin ha llamado la “ur-modernidad”, precursora de la obra del Segundo Imperio (Bowie, 2001).

La apertura de amplias avenidas provocó la desaparición de otra parte del viejo París, la ciudad medieval, pero también de construcciones más recientes que se ubicaban en el trazado mismo de las avenidas; eso afectó a un número indeterminado de Pasajes. También hay que señalar que muchos Pasajes desaparecieron por cambios en las preferencias de los consumidores.

El Pasaje de la Ópera logró subsistir hasta que las tendencias haussmannianas lo alcanzaron a un siglo de su creación, con la apertura del bulevar de la Ópera, que había sido concebido desde 1860 pero que solo fue llevado a ejecución más de sesenta años después.

Aragon señaló lo siguiente:

Es el lugar donde, hacia fines de 1919, una tarde, André Breton y yo decidimos reunir a futuro nuestros amigos, por odio a Montparnasse y a Montmartre, por gusto también del carácter equívoco de los Pasajes y, seducidos por una decoración inhabitual que iba a ser tan familiar . (Aragon, 1926: 92)

Aragon, los surrealistas y el Pasaje de la Ópera

Aragon planteó en el capítulo introductorio a la obra *El aldeano de París* que

El estúpido racionalismo humano contiene más materialismo del que podríamos creer. Este miedo al error al que, en la fuga de mis ideas, todo en todo momento me remite, esta manía controladora hace que los hombres prefieran la imaginación de la razón a la imaginación de los sentidos. Y, sin embargo, lo único que siempre obra es la imaginación. (Aragon, 1926: 14)

De esta manera se distanció de las propuestas racionalistas tradicionales que solo remiten a lo visible, lo razonable. Criticaba el autor que el ambiente de la época en que escribía, mostraba el desdén en el cual poco a poco había caído todo lo que proviene de los sentidos (Aragon, 1926: 9-16).

Sin embargo, el autor se considera como un *realista* (Daunay, 1995).

Hasta el final, Aragon ha querido ser un realista, no en el sentido de una concepción de la escritura que remonta al siglo XIX, sino en el sentido que la novela, como experiencia e hipótesis, es el lugar de una indagación y una interrogación sobre lo real. (Grenouillet, 2013: 2)

El Pasaje para los surrealistas era y solo podía ser un espacio intersticial; de conocer los Pasajes parisinos en su estado actual, con turistas siguiendo su guía en manada y visitantes nostálgicos de una época extinguida, ciertamente se habrían alejado de estos espacios para buscar otros más equívocos, escondidos y, con toda seguridad, alejados de las figuras tutelares de los lugares de moda. En la actualidad, espacios de este tipo son difíciles de encontrar en los centros urbanos, pero en los años veinte todavía eran numerosas, frutos de una ciudad que no estaba regida por un principio tan generalizado de rendimiento y control.

El Pasaje es, en primer lugar y como se dijo arriba, un espacio intersticial. Está marcado por una luz lúgubre destilada con restricciones por vidrios sucios y viejos. Esta luz, indudablemente, da una vida diferente a los objetos y sus disposiciones:

Un tenue resplandor glauco, en cierto modo abisal, semejante al súbito claror que irradia una pierna descubierta al levantarse una falda. En su voz, "la luz moderna de lo insólito". (Aragon, 1926: 13)

En estos lugares también calificados por el autor como "acuarios humanos", se concentran profesiones repudiadas por la sociedad que las empujó paulatinamente en esos reductos de lo bizarro que son los Pasajes. Vale precisar que con la decadencia de los Pasajes que inició con el auge de las grandes tiendas departamentales, los negocios instalados en los Pasajes declinaron

en calidad a la par que la edificación se deterioraba paulatinamente. Con vidrios de techumbres rotos, negocios sin ninguna aura como planchadurías, tiendas filatelistas o venta de objetos usados, la vida de los Pasajes era más de barrio más que de lujo y atracción. En los Pasajes empezaron a refugiarse los vagabundos, las prostitutas de bajo nivel, alcohólicos y demás.

Hace apenas unos años, el Pasaje Vero-Dodat ofrecía aun al transeúnte, la tienda de reparación de muñecas de Robert Capia y, a unos locales de distancia, una imprenta con potente maquinaria. La yuxtaposición insólita de la delicadeza y del ruido rítmico de las impresoras seguramente habría llamado la atención de Louis Aragon como manifestación de un contraste insólito. Éste, a la par de los demás participantes de la aventura surrealista apreciaban los lugares de este tipo, marginales, indefinidos, oscuros y turbios.

Anicet o el Panorama, antesala del Aldeano de París

Anicet o el Panorama, es una novela que fue publicada en 1921, o sea un quinquenio antes del Aldeano de París; en esa obra, Aragon mezcla géneros literarios diversos en el marco de una deconstrucción dadaísta. En el prefacio a la obra, Aragon revela un asunto importante: el tema de los Pasajes es reiterativa en varias de sus novelas, generando así un parentesco inevitable y necesario para entender *El Aldeano de París* en el contexto de la evolución de su escritura; remite a la persistencia de algunos temas a lo largo del tiempo en los términos siguientes:

Así el tema de los Pasajes: Aparece en *Anicet* (capítulo segundo) y volverá sucesivamente en *Le paysan de París* (Pasaje de la Ópera) y en *Les Beaux Quartiers* (Passage Club). Pero si, en *Anicet*, el Pasaje Jouffroy que sirvió efectivamente de modelo al Pasaje de los Cosmoramas, es solo el lugar impersonal, neutro, donde todo puede ocurrir y su descripción sintética retoma la de varias de sus tiendas; en *Le Paysan de Paris* la descripción minuciosa del Pasaje de la Ópera se hace desde lo real, y la cámara fotográfica relata el detalle exacto. De este naturalismo al realismo de *Les Beaux Quartiers* donde la notación está ligado al final novelado, nos distanciamos aun más del décor de *Anicet*. (Aragon, 1921: 20-21)

A diferencia de lo que pasará a fines de los sesenta con Georges Perec que suele confundir los Pasajes entre sí en su obra “*Les Lieux*” (Lugares), que analizamos por otra parte (Hiernaux-Nicolas, 2019), Aragon no tiene ninguna duda sobre qué Pasaje está referido en cada obra. Si en *Anicet* modifica el nombre del Pasaje (Cosmorama por Jouffroy) se debe más a una falta de realismo, usando el Pasaje como decoración, como simple escenario retomando la expresión de la introducción, de un Pasaje como “...*lugar impersonal, neutro donde todo puede advenir...*” (Aragon, 1921: 45). Se advierte además que el Panorama fue una atracción de moda desde inicios del siglo XIX y, entre otros, dio su nombre al Pasaje de los Panoramas. El panorama era una gran estructura circular de madera cubierta al interior por tela pintada a manera de un panorama urbano panóptico y esa idea fue inventada por un inglés Bullock que lo exportó posteriormente a otros países. Solo subsiste una edificación de este tipo a un costado de la avenida Campos Elíseos entre la Plaza de la Concorde y la Plaza Franklin D. Roosevelt en París, en la actualidad con un uso diferente, y el magnífico panorama recién restaurado en Waterloo,

Bélgica, que exhibe el paisaje de la batalla del mismo nombre que selló la derrota final de Napoleón I en 1815.



Figura 2. El Panorama de Waterloo. Fuente: Wikiwand (2019).

Por ello, Aragon muestra como el realismo tomó progresivamente posesión de su obra, y lo confirma, entre otros por este tema de los lugares de desarrollo de las tramas de sus textos. El Pasaje se vuelve así un locus muy peculiar en sus novelas, espacio neutro aunque cargado de imágenes, espacio del ensueño pero a la vez más realista. Esta conversión del espacio del Pasaje se realiza como el mismo lo menciona a través del acercamiento de su mirada, de una voluntad casi científica de mirar el objeto a escala grande, es decir -recordémoslo- en sus mínimos detalles. De hecho usará la metáfora de un científico inclinado sobre su microscopio para referirse a su abordaje peculiar.

Como lo señala Bancquart la forma de acercarse a París como ciudad varió profundamente entre los autores surrealistas: Mientras que Breton partió de una sensación pura que no ha identificado el objeto, a la inversa, Aragon se planteaba la necesidad de un realismo minucioso para poder desembocar en la visión (Bancquart, 2004: 29). Parece entonces que en *Anicet* Aragon aun concibe al Pasaje como un escenario de la sensación por lo que no maneja la necesidad de una descripción detallada. "*Escenario donde se complace mi sensibilidad, te bautizo Pasaje de los Cosmoramas*" señala Aragon en la descripción del Pasaje. Y poco después insiste en que "...el escenario donde se mueve nuestra sensibilidad común se siente obligado de doblarse a nuestra visión" (1921:54) (el Cosmorama fue una de las variante de Panorama, donde se podía ver la tela que representaba un panorama a través de un dispositivo óptico).

El Pasaje de la Ópera: de escenario a interlocutor

La presentación del Pasaje de la Ópera por Aragon obedece claramente a una lectura secuencial fruto de su deambular y a una estricta ordenanza espacial de los espacios y comercios. En ese sentido parecería que priva una lectura desprendida de imaginación, la cual sería inhibida por

el deambular secuencial. Algo similar ocurre cuando uno pretende hacer una cobertura fotográfica de un Pasaje: la secuencia del recorrido peatonal guía la toma y resulta imposible realizar tomas de conjunto sino parciales, con eventuales variaciones del acercamiento de la lente. Parecería entonces que el Pasaje constriñe el relato literario, lo limita, lo invita a seguir el recorrido deambulatorio lineal que impone la forma arquitectónica del Pasaje.

A pesar de esta limitación impuesta por la forma física del espacio-Pasaje, Aragon logra romper esta supuesta traba cuando hace intervenir la imaginación: el caso de la tienda de bastones que describe en el texto es buen ejemplo de ello. Inicia con la descripción de la disposición de los bastones, cuando reporta una luz verdosa, un ruido rítmico, el movimiento de los bastones con cierta cadencia de baile, todos elementos que sirven de introducción narrativa y constituyen el escenario de la aparición de una mujer sirena que circula entre los bastones, la cual el autor logra reconocer bajo la apariencia de una prostituta alemana. Identificar la sirena la retrae del mundo de la imaginación, motivo por lo cual el escenario reinventado, el aparador surrealista desaparece.

Enseguida en la narración, el poeta se refiere al café Grillon ubicado en el Pasaje y toma provecho del caso para exponer en términos bastante actuales, la especulación inmobiliaria que asedia los comerciantes del Pasaje y la “efervescencia legítima de los habitantes” (Aragon, 1926: 35) frente a las expropiaciones y magras indemnizaciones que recibirán. Esta parte del texto se presenta más como un trabajo periodística o académico sobre un proceso de renovación urbana que como un texto poético de corte surrealista. Se manifiesta cierta correspondencia con el trabajo periodístico de Federico Engels en *Contribución al problema de la vivienda* (Engels, 2015) en la parte del Aldeano de París en que Aragon analiza la situación de las boutiques del Pasaje a la luz de una transformación de París hacia una modernidad guiada por “*el gran instinto americano*” (Aragon, 1926: 21) que pretende trazar la ciudad moderna de manera rectilínea lo que

pronto hará imposible mantener esos acuarios humanos ya muertos a su vida primitiva y que merecen sin embargo ser considerados como los guardianes de varios mitos modernos, ya que es hoy cuando el pico los amenaza, que se han vuelto efectivamente los santuarios de un culto a lo efímero, que se han vuelto el paisaje fantasmal de los placeres y las profesiones malditas, incomprensibles ayer y que mañana no conocerá. (Aragón, 1926: 21)

Al racionalismo lineal de la arquitectura y el urbanismo funcionalista, Aragon opone un imaginario que se inscribe en la figura de un arquetipo: Para Jung y posteriormente en la obra de Durand (1969), el arquetipo es una imagen primordial o un residuo arcaico (Jung, 1964: 67). Este arquetipo es el laberinto, como lo señala Corinne Mesana, el espacio del Pasaje “...es complejo, enigmático y difícil a recorrer...” (Messana, 2009: 174). Señala además que la bestia del laberinto en esta ocasión es externa al espacio laberíntico, es la inmobiliaria misma que pretende destruir este espacio.

El uso de imágenes muestra otra sensibilidad de Aragon al realismo, en esta ocasión del lenguaje, no solo como expresión verbal, sino como disposición formal en afiches, panfletos,

artículos de periódicos e inscripciones sobre el aparador de las tiendas (Steinhauser y Virey-Wallon, 1996). Representar el lenguaje de esta manera lo objetiviza y por ende acentúa, en su manera de ver, la veracidad del escrito del autor. El lenguaje se ve de esta manera transportado al mundo de los objetos con los cuales dialoga la imaginación aragoniana.

Otra componente del texto está relacionado con la mujer, un tema central a lo largo de la obra aragoniana y de los surrealistas en general. Para reencontrar la mujer el autor manifiesta que debe abandonar su visión microscópica donde los humanos se presentan metafóricamente como bacterias en movimiento bajo un vidrio. En su búsqueda y defensa de un modo de conocimiento que rebase la dualidad entre la razón y la imaginación, la mujer y particularmente la prostituta condensan una serie de aperturas a un mundo diferente al inmediatamente visible. La mujer se vuelve un ser mítico tanto cuando ella aparece en el imaginario como sirena o como esponja (Hoyo, 2010), como dadora de sensaciones que permiten al hombre alejarse del mundo de la racionalidad y de la rutina del cotidiano. Este himno a la prostitución desde la perspectiva surrealista como lo subraya Hoyos (2010: 163) se encuentra a todo lo largo de la obra de Aragon pero se asocia también a la relación que tuvo con Elsa Triolet.

Hoyos recalca además que

No es de manera arbitraria que la inclusión de la oda a las prostitutas suceda a la gran confirmación de que el Pasaje de la Ópera es sobre todo un espacio de muerte, en la medida en que lo efímero de la prostituta también implica una pequeña muerte luego del encuentro. (Hoyos, 2010: 164)

La peluquería y la voluptuosidad del pelo son consecuencia y desenlace evidente de los señalamientos repetidos sobre la mujer que Aragon introdujo a lo largo del texto. La mujer es idealizada y particularmente su pelo.

Creo que jamás se ha enseñado esta geografía del placer, cuya maestría supondría un gran remedio contra el tedio. Nadie se ha ocupado de establecer los límites del tremor, ni de acotar el territorio de la caricia ni la patria de la voluptuosidad. Todo lo que ha conseguido extraer la experiencia individual es una serie de localizaciones aproximadas. Tal vez llegue el día en que los eruditos se dividan el cuerpo humano para estudiar en él los meandros del placer... Aragon (1926: 57)

Señala al referirse al manejo del pelo de la mujer, aunque indirectamente refiere a la vez al placer del cuerpo ofrecido por la misma.

En el Pasaje de la Ópera varios lugares son espacios alejados del curso de la vida en la calle, entre los cuales un hotel de paso y los baños públicos que forman parte de esa colección de "espacios otros", espacios míticos, enigmáticos, esencia misma del Pasaje.

En los baños, otra suerte de humor predispone a las ensoñaciones peligrosas: un inefable doble sentimiento mítico se revela. En primer lugar, la intimidad en medio de un lugar público, contraste poderoso que se muestra eficaz para cualquiera que lo haya sentido alguna vez. En segundo lugar, el gusto por la confusión propio de los sentidos, que les lleva a corromper el uso de cada objeto, a pervertirlo, como se suele decir. (Aragon, 1926: 40)

Los baños públicos son entonces espacios apartados de la dinámica del Pasaje, el cual sigue siendo semi-público en su corredor. En cierta forma, aquellos baños son también heterotopías a la Foucault: El Pasaje puede así ofrecer -por tiempo limitado y pagado- espacios donde la intimidad puede darse en un espacio privado y permite cualquier desbordamiento sexual (el autor hace referencia entre otros a los encuentros homosexuales). Éstos habían sido señalados ya por Sibalis (2001) como uno de los atractivos del Palais-Royal en su tiempo.

El Pasaje de la Ópera es entonces un sitio particular donde la sensibilidad y el placer eran permitidos e impulsados, por la oferta de espacios retirados doblemente de la vida pública (por estar en el Pasaje y además en lugares apartados). No es solamente eso, aquel Pasaje es además un lugar propicio al desborde de una imaginación mantenida en jaula por la racionalidad.

En ese momento del texto, Aragon desvela el poder transformador de la realidad que ejerce la imaginación, la cual pone en escena a través de un diálogo entre la inteligencia, la voluntad y la sensibilidad que introduce en el texto. *“Todo está subordinado a la imaginación, y la imaginación lo revela todo”* manifiesta Aragon considerando que ésta es una suerte de estupefaciente que *“proviene de los límites de la conciencia, de los confines del abismo”*, es el surrealismo.

Terminaremos con algunas reflexiones sobre el café Certá. Ubicado en la *“ambigüedad de los Pasajes”* el Café Certá, sus bebidas, su espacio con mobiliario común, era sin duda el espacio donde los surrealistas recobraban fuerzas al excluirse voluntariamente del barrullo montparnasiano. Con sus cortinas que podían abrirse sobre el Pasaje o cerrarse para crear otro espacio de intimidad, el Café Certá fue a la vez el Pasaje y un lugar externo al mismo. Por lo mismo, no solo fue espacio privilegiado de intercambios entre los autores surrealistas, sino a la vez un observatorio del movimiento en el Pasaje.

El Pasaje como espacio equívoco, laberíntico, llamó profundamente la imaginación de los surrealistas; Aragon en particular supo desnudar sus riquezas más valiosas. Una de ellas es la posibilidad de realizar un verdadero Pasaje de una cotidianidad gris, despojada de la imaginación que cualquier niño maneja bien en la infancia, a una realidad sórdida aceptada sin tapujos ni escándalos con una sumisión a las normas del sistema y a las convenciones de la vida cotidiana. El precio de esta escapada que ofrece el espacio del Pasaje y en particular sus lugares apartados (hotel, burdel, baños públicos, café, salón de belleza...) es la restricción de su uso durante un tiempo limitado: como si el Pasaje fuera una máquina que se echa a andar con una moneda. Aragon valora estos momentos contados del cual puede disfrutar como hombre que logra liberarse temporalmente de las servidumbres cotidianas, expresando: *“Hago apología de todas las querencias de los hombres, por ejemplo, la apología del gusto por lo efímero.”* Esta valorización de lo efímero es, en cierta forma, premonitoria del reconocimiento y de la valorización del tiempo fragmentado que se puede encontrar en autores afines a cierta posmodernidad como Zygmunt Bauman, Gilles Lipovetsky o Michel Maffesoli, entre otros.

La modernidad que Aragon presiente venir con mayor fuerza, esa que se impondrá más radicalmente con los cañones de la segunda guerra mundial, confortará un mundo con una imaginación limitada, con un derecho a solo consumir las imágenes permitidas, con una imposibilidad o una fuerte limitante a la revuelta:

Es el mundo moderno el que abraza mi forma de ser. Se está gestando una gran crisis, un inmenso desconcierto empieza a adquirir forma. Lo bello, lo justo, lo verdadero, lo real... Éstas y otras tantas palabras se están haciendo añicos en este cabal instante. Sus contrarias, una vez aceptadas, pronto se confunden con ellas mismas. (Aragon, 1926: 80)

La crisis de la modernidad tardará en hacerse sentir; 68 fue su preludio pero es progresivamente que la desacralización de la misma se impondrá hasta regresar a la imaginación, la creación, lo efímero y una vida más estética que mecánica.

Si bien la obra de Aragon no es conocida de la mayoría de los asiduos de los Pasajes en la época actual, se ha introducido en la obra de Walter Benjamin (2006) no solo mediante la pulsión a pensar los Pasajes a través de la ensoñación sino a través de interés del segundo hacia ciertos temas como el de la prostitución que integra uno de los capítulos de sus notas (Leenhardt, 1983; Carchia, 1983). Al reencontrar el valor de la imaginación en la actualidad y a dar un lugar privilegiado a los imaginarios por su vigor como catalizador de nuevas formas de leer el mundo, no podemos pasar por alto este texto fundamental de Aragon que abrió, quizás de manera prematura, una manera de conocimiento del mundo y en particular, para este ensayo, una lectura de los Pasajes que ha provocado que la obra de Aragon y en particular el capítulo sobre el Pasaje de la Ópera se haya vuelto un elemento nodal, clave para la comprensión del rol de los Pasaje en la historia urbana de la intelectualidad francesa en la época entre las dos guerras mundiales.

Conclusión: Aragon y el mito de Paris

Si bien el mito de Paris se ha construido lentamente a lo largo de su historia, no es menos cierto que la literatura ha contribuido abundantemente a la elaboración del mismo o por lo menos ha sido una colaboradora frecuente y asidua a su consolidación. Los textos de Charles Baudelaire, Honoré de Balzac, Sebastien Mercier o Nicolas Edme Retif de la Bretonne han contribuido a la entronización de este mito que contribuye, hoy en día, a la imagen internacional de Paris misma que es retroalimentada en permanencia por el cinema, la literatura, la moda, las artes en un aporte constante y elaborado para hacer de Paris lo que es hoy (Gravari-Barbas, 2019).

La mitología moderna, como bien lo apunta Aragon en el capítulo inicial del Aldeano de Paris que en cierta forma es prefacio y aclaración del sentido fundamental de los dos estudio reunidos en la obra -el Pasaje de la Ópera y Les Buttes Chaumont- se distancia de la mitología religiosa y descansa en el reconocimiento de otros puntos de referencia, los objetos, los espacios y las personas que pueblan la vida cotidiana. Por lo mismo, Aragon invita a volvernos "paseador-soñador" para reencontrar una realidad que va más allá de lo material. De esta manera reinventa la apropiación de la ciudad desde un contacto directo, la marcha, atravesado

por el uso de una potente imaginación. Y por ello mismo, cuando el narrador se afirma “campesino” o aldeano invoca la necesidad de tomar distancia con las miradas sobre la ciudad que provienen de visiones “sobrentendidas” sobre París, como aquellas que postulaban tanto la élite artística de Montmartre como la de Montparnasse.

Por lo mismo, el mito de París no está solamente en lo decible sino mucho también en lo indecible, lo que no se puede mencionar, lo oculto, lo subterráneo: las catacumbas, el laberíntico cementerio del Père Lachaise, los túneles del drenaje urbano y los mismos Pasajes/laberintos pertenecen a esa categoría de lugares no ordinarios que adquieren notoriedad en la medida que son integrados voluntariamente a las complejas componentes desarticuladas entre sí que conforman París y que invitan al flâneur (Tulaité, 2016).

La presentación del Pasaje de la Ópera realizada por Aragon sin duda alguna ha contribuido al imaginario específico de los Pasajes que se expresa en un texto de Bernard Delvaille que escribió:

Paisajes uterinos o cloacas [los Pasajes] mantienen una parte de nuestros fantasmas. Están fuera del tiempo y buscamos albergarnos en ellos, y no solamente contra el aguacero. Atraen los niños tristes que somos, porque nos proponen juguetes, estampillas postales, viejos libros encuadernados, marionetas y canciones marchitas. (Delvaille, 1981: 126)

En la época actual donde emerge un sentimiento de rechazo a la modernidad, cuando despunta un sentimiento extremadamente nostálgico hacia una ciudad que no existe ya, es en las ruinas de la primera modernidad que se puede encontrar la ciudad de antaño. De esta manera, la crisis de la modernidad encierra en una misma canasta de nostalgias, a edificios medievales (o coloniales para México), sitios extraños como las ya citadas catacumbas y los Pasajes que son una de esas expresiones nostálgicas más apreciadas en la actualidad.

La visita de los Pasajes que ofrece la lectura de una obra como *El aldeano de París* ofrece la ventaja de recrear un Pasaje desaparecido pero, sobretodo, a incitar a tomar la literatura como una manera “realista” de analizar el espacio geográfica en sus múltiples formas y modalidades. Además, en tiempos de hipertecnidad, los planteamientos de Louis Aragon refuerzan el llamada a una geografía sensible susceptible de recurrir a la imaginación, lo que es claramente una urgencia internacional para contrarrestar las fuerzas de un positivismo dominante y segregativo de los tipos de conocimiento.

Referencias

- Aragon, L. (1926). *El aldeano de París*. París: Gallimard, 2016.
- Aragon, L. (1921). *Anicet ou le Panorama*. París: Gallimard.
- Aragon, L. (1959). *Les beaux quartiers*. París: Denoël et Steele, Le Club du Livre.
- Bancquart, M-C. (2004). *Paris des Surréalistes*. París: Éditions La Différence.
- Benjamin, W. (2006). *El libro de los Pasajes*, Barcelona: Akal.

- Bowie, K. (2001). *La modernité avant Haussmann. Formes de l'espace urbain à Paris, 1801-1853*. París :Editions Recherches.
- Carchia, G. (1983). La metacritique du surréalisme dans le "passagen-Werk". En H. Wismann (comp.), *Walter Benjamin et Paris* (pp. 173-199). París: Éditions du Cerf.
- Castillo, F. (2016, 19 de julio). Louis Aragon, el paseante más insólito. *ABC Cultural*. https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-louis-aragon-paseante-mas-insolito-201607130059_noticia.html
- Daunay, I. (1995). Henri Mitterrand. L'illusion réaliste – de Balzac à Aragon. *Études Littéraires*, 28(1), 105-110.
- Delvaille, B. (1981). *Passages. Le piéton de Paris*. París: A.C.E. Editor.
- Durand, G.(1969). *Les structures anthropologiques de l'Imaginaire*. París: Dunod.
- Geist, F. J. (1982). *Le passage: Un type architectural du XIXe siècle*. Bruselas: Pierre Mardaga.
- Gravari-Barbas, M. (2019). What makes Paris being Paris? Stereotypes, simulacra and tourism imaginaries. *Journal of Tourism and Cultural Change*, 17(1), 27-41. <https://doi.org/10.1080/14766825.2019.1560765>
- Grenouillet, C. (2013, 16 de enero). Aragon. Monument National. *La vie des idées*. <https://laviedesidees.fr/Aragon-monument-national.html>
- Harvey, D. (2008). *Paris capital de la modernidad*, Madrid: Akal.
- Hazan, E. (2011). *Paris en tension. Urbanismo e insurrección en la ciudad de la luz*. Madrid: Editorial Errata Naturae.
- Heterington, K. (1997). *Badlands of Modernity. Heterotopia and Social Ordering*. Londres. Routledge
- Hiernaux-Nicolas, D. (dir.) (2018). *Los Pasajes cubiertos de París y su difusión mundial. España y América Latina*. Querétaro: Universidad Autónoma de Querétaro y Universidad Autónoma de Sinaloa.
- Hoyos Gómez, C. (2010). *La imagen de Paris. Desde Mercier, Baudelaire y el surrealismo hasta Rayuela de Julio Cortázar* (Tesis doctoral en Humanidades). Universidad Pompeu Fabra, Barcelona.
- Jung, C. (1964). *L'homme et ses symboles*. París : Laffont.
- Kennard, C. (2016, 18 de enero). Le Paysan de Paris and The Arcades (entrada blog). <https://clairekennard.co.uk/2016/01/18/le-paysan-de-paris-and-the-arcades-the-surrealist-heritage-in-walter-benjamins-das-passagen-werk/>
- Leenhardt, J. (1983). Le passage comme forme d'expérience. Benjamin face à Aragon. En H. Wismann (comp.), *Walter Benjamin et Paris* (pp. 163-171). París: Éditions du Cerf.
- Lemoine, B. (1988). *Les Passages couverts*. París: Délégation a l'Action Artistique de la Ville de Paris.
- Messana, C. (2009). *Le paysan de Paris* de Louis Aragon: écriture du labyrinthe et labyrinthe de l'écriture. *Amaltea, revista de mitocrítica*, (1), 173-187.

- Moncan, P. de (2009). *Le livre des passages de Paris, aujourd'hui, histoire, architecture*. Paris : Editions du Mécène.
- Pajak, F. (2016). *Manifiesto incierto, vol.1*. Madrid: Errata Naturae.
- Sibalis, M. (2001). Les espaces des homosexuels dans le Paris d'avant Haussmann. En K. Bowie (ed.), *La modernité avant Haussmann. Formes de l'espace urbain à Paris, 1801-1853*. (pp. 231-241). Paris :Editions Recherches.
- Soupault, P. (1975). *Les dernières nuits de Paris*. Paris : Seghers.
- Steinhauser, M., Virey-Wallon, A. (1996). "La lumière de l'image". La notion d'image chez les surréalistes. *Revue de l'Art*, (114), 68-80. <https://doi.org/10.3406/rvart.1996.348298>
- Tulaité, J. (2016). *La ville du Flâneur dans le roman Le Paysan de Paris de Louis Aragon* (Tesis de Licenciatura en Filología). Universidad de Vilnius, Vilnius.
- Wikiwand (2019). Panorama of the Battle of Waterloo. https://www.wikiwand.com/en/Panorama_of_the_Battle_of_Waterloo