

La impronta de la imagen, los rastros de la palabra

The imprint of the image, the traces of the
word

LUCÍA CAMINADA

Universidad Nacional del Nordeste, Argentina

lucia.caminada[at]gmail.com

Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios. No. 15. Páginas 135-153 (mayo 2018).
ISSN 2174-2464. Artículo recibido el 30/08/2017, aceptado el 30/01/2018 y publicado el
30/05/2018.



RESUMEN: En este artículo se analiza la novela *Nadja* (1928, 1962) del escritor surrealista André Bretón a partir de una perspectiva interpretativa que concibe que la novela funcione como umbral hacia el ingreso en un mundo discursivo en el cual la mirada se descoloca ante la presencia de la imagen (material y palpable) y el texto (la palabra, lo escrito). En este punto, se experimenta con la literatura y sus formas al delinear territorio(s) de la ciudad, del cuerpo y de la psiquis. El surrealismo propone un viraje en la epistemología literaria que trabaja con lo visual, lo perceptivo y lo cromático. Tal movimiento artístico y literario y sus manifestaciones se abordan por su interés en la observación y la renovación de formas estéticas de creación al proponer experimentaciones con la plasticidad de la palabra y la textualidad de la imagen.

PALABRAS CLAVE: imagen, texto, surrealismo, *Nadja*, fotografía, André Breton

ABSTRACT: In this paper, we analyse André Breton's novel *Nadja* (1928, 1962) from an analytic perspective which conceives the novel as a verge dislocating the image (material and palpable) and the text (the word and the written). At this point, the experimentation comes through literature and its manifestations, drawing some corporal, psychological and city territories. Surrealism proposes a fundamental change on the literary epistemology that works with the visual, perceptive and chromatic aspects. In this sense, Surrealism and its manifestations are focused for its interest on observation and on renovation of aesthetical forms of creation, proposing experimentations with words plasticity and image textuality.

KEYWORDS: image, text, Surrealism, photography, *Nadja*, André Breton



INTRODUCCIÓN

*Nadja*¹ de André Breton (s/f), según nuestro supuesto, actúa como obra fundadora de una literatura que experimenta con la imagen. En primera instancia, si establecemos una génesis de esta novela, el azar de la existencia, el reencuentro con Nadja y el deseo de escritura son algunos rasgos que impregnan el recorrido narrativo.² En este sentido, además del reconocido *Manifiesto surrealista*, escrito por el mismo autor en 1924, que explicita las bases ideológicas del movimiento, *Nadja* se convierte también en una especie de “manifiesto” de las narrativas que contienen intersticios construidos entre palabra e imagen. Fotografía, dibujo y literatura se entrecruzan en una narrativa híbrida que emana de dispositivos cuya materialidad es gráfica o visual o el juego de las mismas.

Asimismo, es notable en la novela la manifestación de una suerte de texturas cromática y formal en fusión con la plasticidad verbal. Para comprender esta mixtura, se pone énfasis en la imagen que, junto a la palabra, no opera como ilustración o complemento del texto, sino que su autonomía trastoca los límites literarios y crea de esta manera narrativas que funcionan como territorios de experimentación. Al postular esta obra como fundadora de una literatura que abre la dimensión perceptiva al/la lector/a desde un ángulo visual, se resalta la cuestión lúdica de lectura como parte de esa mirada *dislocante* y *dislocada* que surge a partir de la

¹ Esta novela se escribe y publica por primera vez en 1928. En 1962 se publica de nuevo, revisada y editada por el mismo Breton.

² La novela se estructura en tres partes. La primera está signada por la pregunta que abre la obra: “¿Quién soy yo? Se establece un vínculo autobiográfico de introspección y reminiscencias de París, al formular cuestiones referentes a la vida y a la literatura, al delinear un recorrido baudelairiano por la ciudad. En esta parte, hay un momento que se introduce con una secuencia de recuerdos de hechos acaecidos entre 1916 y 1927, narrados en forma de reportaje y que se conectan con algunos personajes del surrealismo. La segunda parte se abre con el encuentro de Breton y Nadja y gira en torno a esta relación (en específico del 4 al 13 de octubre de 1926). El encuentro azaroso genera una serie de diálogos y observaciones. El encuentro azaroso genera una serie de diálogos y observaciones. 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. El intercambio entre ellos marca toda esta parte y las imágenes son de diversa índole (dibujos, fotografías, reproducciones de máscaras, etc.). Este sendero termina cuando Nadja es internada en un hospital psiquiátrico. La tercera parte finaliza con un post-scriptum, agregado en 1962 por Breton, donde relata la experiencia de la locura de Nadja,

literatura del siglo XX como rasgo característico. Lo curioso es que las imágenes tienen una narración por sí mismas y funcionan tanto de manera autónoma como correlacionadas por los títulos que llevan a modo de referencia. A lo largo de la novela, la subjetividad se construye con las huellas que se dejan en la imagen (ya sea verbal o visual) y los rastros de las palabras (escritura).

El intersticio entre imagen y palabra crea un nuevo lenguaje literario y una ruptura con la tradición literaria. Dicha innovación se plantea en el ingreso de la materialidad visual que genera una suerte de bifurcación entre el acto de contemplar e interpretar. Ya no es un *collage* o un poema visual ni el resultado del cadáver exquisito, sino que *Nadja* funda una tradición de lectura y escritura, en la cual la narración literaria opera sobre territorios de exploración basados en la *interzona* compuesta por la imagen y la palabra. En este sentido, las imágenes no suplen de modo ilustrativo el contenido del texto, sino que más bien actúan en la psiquis como un ensamblaje de imágenes que expresan su mundo íntimo de sentido (Buck-Morss, 2009: 33).

Resulta pertinente aclarar que el surrealismo –como las vanguardias en general– se presentaba como movimiento de ruptura con lo acaecido anteriormente y se perfilaba en pos de la renovación de formas artísticas y de pensamiento al hacer uso de las nuevas tecnologías y técnicas en boga. Sus manifestaciones están relacionadas con la experimentación y la transformación de las formas estéticas de creación y se tornan esenciales en la reflexión sobre las intersecciones entre palabra e imagen, dado que la literatura es concebida también como imagen.

reflexiona sobre la novela e intercambia pasajes de nuevas pasiones amorosas.

André Breton escribe y experimenta a lo largo de su vida y deja tres tomos de obras completas (cfr. Breton, 1988; 1992; 1999) más una colección de objetos y artefactos. En 1927, en la casa de verano de Manoir d'Ango empieza a escribir *Nadja* a raíz de la experiencia personal vivida con Léona Delcourt. La segunda versión de esta novela, o "revisión", correspondiente a 1962, transforma de por sí la base de la propuesta bretoniana. Varias de esas obras sufren alteraciones en la revisión o, digamos, una re-construcción o reescritura de las imágenes en relación con el texto.³ Este hecho es sustancial porque altera la intención preliminar de la novela: confundir la literatura con la imagen, trastornar el orden cronológico de la narración y subvertir el orden del discurso con la presencia de la imagen.

En esta dirección, la escritura surrealista aspira hacia una nueva escritura poética. A partir de esta ambición, la novela "imposible" surrealista intenta descartar el principio de descripción característico del realismo y del naturalismo. El principio de descripción, sin embargo, en el caso de *Nadja*, se encuentra en una fase experimental liminar: hay una instancia de descripción y de cronología narrativa.⁴

En la novela, la fotografía se incorpora a la literatura y las imágenes poéticas dialogan con el terreno visual. Desde esta base de sitios narrativos, se sostiene que la literatura en la contemporaneidad incluye la imagen como forma de experimentación para describir lugares. ¿Por qué las imágenes en la novela? Porque van trazando recorridos de la ciudad, la literatura,

³ Cabe agregar que se plantea una discontinuidad en los juegos entre la imagen que habla y el texto mudo, es decir, entre lo que se lee y lo que se dice (Mourier-Casile, 1994: 34).

⁴ Es importante destacar que *Nadja* no es una obra surrealista *strictu sensu*, ya que más bien plantea la definición de la literatura misma en la interrelación con el dispositivo visual. En *Soleil noire*, Edwards (2008) afirma que la fotografía figurativa-surrealista de Breton es parte del deseo de eliminar toda descripción y de inclinarse hacia la verdadera fotografía del pensamiento. Podemos identificar la ruptura con la interferencia de las imágenes incorporadas, cuyas narrativas independientes generan una irrupción en la conformación espacial y temporal de la novela. Las fotografías incluidas en la novela son de diverso calibre: desde aquellas experimentales de Man Ray, a los clásicos retratos y fotos de las calles parisinas.

el cuerpo y la mente y “*Nadja* [se] constitue ainsi [en] un étrange objet à lire-voir. À l’instar du couple Nadja/Breton dans les rues de Paris, le livre qui relate leurs errances devient une ‘machine à influence’ doublement ‘amorcée’” (Mourier-Casile, 1994: 138).⁵

Al insistir en el aspecto fotográfico presente en la obra,⁶ el movimiento banaliza la imagen al extirpar el carácter realista y llevarla al arte, la propaganda y el teatro. El surrealismo crea con el dispositivo fotográfico mundos paralelos o, mejor dicho, realidades simultáneas. Aquella realidad más bizarra se capta fuera de la percepción natural de la visión (Sontag, 2005: 40-41). Sería negligente negar que el esfuerzo por leer las imágenes en relación con el texto verbal acoja algunos de los principios surrealistas como, por ejemplo, el factor relacionado al contenido de la imagen como componente sustancial del subconsciente. La obra adopta su forma *performática* desde la publicación del *Manifiesto surrealista* (1924) del mismo autor. ¿Por qué esta novela incorpora la imagen cómo interacciona con la palabra?

Par l’alternance du récit verbal et l’illustration photographique, *Nadja* organise une lecture-promenade où le récit poétique et l’image se concilient et se réconcilient. Le cheminement de l’aventure débouche sur d’innombrables bifurcations que marquent les images. Mais le dessin d’ensemble en se libère pas en clair (Grojnowski, 2002: 175-176).⁷

En sí misma, la novela imposible o “surrealista” no viene a satisfacer el principio no-descriptivo sino más bien aquél de interpolar imagen y texto: es desde allí que se fragmenta la novela. Por eso, con respecto a la fotografía, el surrealismo la banaliza de alguna manera al

⁵ “*Nadja* [se] constituye [en] un extraño objeto para ver-leer. Al igual que la pareja Nadja / Breton en las calles de París, un libro que relata sus andanzas y se convierte en una ‘máquina de influencia’ doblemente ‘iniciada’” (la traducción es mía: L.C.).

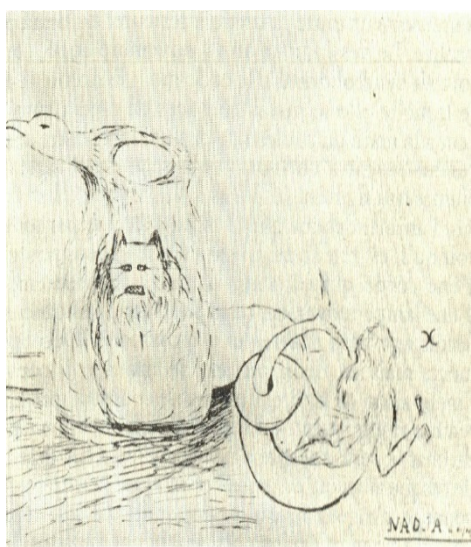
⁶ En este sentido, las imágenes –entre dibujos y fotografías– dan al texto, traspasan el rol de testimonios o reminiscencias a un objeto melancólico (cfr. Sontag: 2005).

⁷ “Alternando la narración verbal y la ilustración fotográfica, *Nadja* organiza una lectura-paseo en la cual la narración poética y la imagen se combinan y se reconcilian. El recorrido de la aventura conduce a innumerables bifurcaciones que marcan las imágenes. Pero el del dibujo en general en el libro no está claro” (la traducción es mía: L. C.).

extirparle el carácter realista y colocarla como duplicado del mundo, percibido como realidad subalterna y captado por la visión natural (Sontag, 2005: 81).

De hecho, Breton y Nadja (protagonistas de la novela) se conocen por un intercambio de miradas. El azar que define Breton remite a un “encuentro de una causalidad externa y una finalidad interna” y es determinado como un tipo de “encontronazo”.⁸ En este sentido, el azar actúa como el *cruising*, es decir, como una búsqueda que conlleva deambular por la ciudad procurando una mirada que cale en lo profundo del deseo y que como consecuencia, se produzca un encuentro. Para Paul Edwards (2008) la capacidad de ver está vinculada a la trascendencia o a un reencuentro electivo narcisista. Al igual que el azar (objetivo y electivo), el encuentro se vincula a este deseo narcisista de satisfacer el placer del ego.

FOTOGRAFÍA Y SURREALISMO



Un portrait symbolique d'elle et de moi... (p. 721).

Figura 1. “Un portrait symbolique d'elle et moi...”

(Breton, 1988: 721). ©Pléiade.

⁸ “Le hasard ayant été défini comme ‘la rencontre d’une causalité externe et d’une finalité interne’, il s’agit de savoir si une certaine espèce de ‘recontre’ –ici la rencontre capitale, c’est-à-dire par définition la rencontre subjective à l’extrême– peut être envisagée sous l’angle du hasard dans que cela entraîne immédiatement de pétition de principe” (Breton, 1992: 689).

Por una parte, *Nadja* contiene una serie de fotografías que expresan el mundo onírico: temporalidades simultáneas, expresiones de un deseo, sublimación sexual, metonimia. Por otra, el tema de la alucinación diurna tiene ya un papel relevante que es incitado por una idea fija: por las visiones, por la memoria o la hipnosis. Entonces, el deseo de ver la imagen mental como si fuera fotográficamente real se transforma en una premisa fundamental de la novela. La cuestión visual aparece en su propia materialidad y además se complementa con la escritura, mientras el texto verbal va construyendo imágenes poéticas que, en general, no siguen el orden de lo narrado. Este aspecto llama la atención dado que las imágenes tienen pies de foto como “Un portait symbolique d’elle et moi... (p. 721)” (Figura 1) que indica el número de página a la cual la/el lector debe remitirse; y cuando se va a la página señalada, el requisito para acceder al concepto o la representación mental que evoca, es interpretar el texto en correlación con la imagen.

La liviandad de la mente intenta captar lo onírico, los recuerdos, lo invisible de las imágenes mentales para así darles forma, sea a través de la pintura, la palabra o la fotografía. Desde esta perspectiva, Phillippe Dubois (2010) postula que la imagen mental en la fotografía se acerca al grado de alucinación como rasgo propio del dispositivo. La fotografía sería entonces una imagen fluctuante entre lo real y lo imaginario.

La ilustración equivale a un aporte de su realidad, un espacio imaginario abierto a la escritura y no definido por el lenguaje, sino que instaura un espacio de fisura del texto escrito: una experiencia práctica surrealista de ilustración. Las imágenes que se incluyen en la novela conforman un total de cuarenta y ocho páginas. El esfuerzo de leer ambos dispositivos, el gráfico y el visual al mismo tiempo, provoca enfocar determinadas situaciones que expanden el horizonte visual. Tal es así que en la novela, Breton sufre un intenso dolor de cabeza provocado la conjunción de emociones más el exagerado esfuerzo de atención:

7 de octubre. He sufrido una fuerte jaqueca que, tal vez sin razón, atribuyo a las emociones de esta noche y, también al esfuerzo de atención y acomodo que he tenido que hacer [...] Estoy descontento de mí. Creo que me observo demasiado (Breton, s/f: 9).

“Creo que me observo demasiado”, dice el protagonista, y confirma la cuestión de la mirada y la visualidad como un trabajo mental. Se establece asimismo este recorrido interno en la voz narrativa que traza París y los hilos de la psiquis, pues juega con las fotografías y los dibujos incluidos en la novela. Este trazo por la urbe funciona como base de nuevas formas de experimentar con la construcción de territorios de escritura. Más allá de lo estético, se cuestiona a su vez el tópico de la mirada, comparable ésta a un aparato de producir o proyectar realidades; y, en este sentido, como forma emergente de percepción:

–¡Mira, allí...! ¿No ves aquella ventana? Es negra, como las otras. Mira bien. Dentro de un minuto se iluminará. Será roja. Transcurre un minuto. La ventana se ilumina. Se ven, en efecto, cortinas rojas. (Lamento, pero nada puedo hacer, que esto acaso trascienda los límites de la credulidad. Sin embargo, me guardaré de tomar partido sobre este asunto: me limito a convenir en que de negra, aquella cortina pasó a roja, y eso es todo.) Confieso que aquí el miedo me invade, como invade también a Nadja (Breton, s/f: 8).



Figura 2. “Guante de bronce” (Breton, 1988). ©Pléiade.

Al leer la cita se abren las posibilidades retinianas de intentar percibir a través del ojo, como si funcionara mecánicamente. El ojo percibe y distorsiona, deforma los objetos. La luz y la oscuridad son las tensiones que particularizan a la fotografía mientras que lo cromático es un detalle de esas percepciones. No obstante, esta visualidad se liga a la cuestión táctil y corporal en la manera de percibir una realidad “otra”. “La mano de fuego se refiere a ti, eres tú”, le dice Breton a Nadja. El guante (Figura 2) también hace referencia a la importancia de “tocar con los ojos” y a lo corporal como parte de las emociones y sensibilidades para ver el mundo.

—¡Qué horror! ¿No ves lo que pasa con los árboles? El azul y el viento, el viento azul. Una sola vez había visto en esos mismos árboles pasar ese viento azul, una ventana baja de la que no puede apartar los ojos. Es delante de esa ventana de aspecto condenado donde es absolutamente necesario esperar, ella lo sabe. De allí puede venir todo. Es allí donde todo comienza, una ventana baja de la que no puede apartar los ojos. Es delante de esta ventana de aspecto condenado donde es absolutamente necesario esperar, ella lo sabe. De allí puede venir todo. Es allí donde todo comienza (Breton, s/f: 8).

La ventana funciona como objeto simbólico a través de cuyo umbral se encuentra una zona liminal o, más bien, una realidad paralela diversa, que se abre junto con aquella. A lo largo de toda la novela hay dos narraciones contiguas que se juntan y se bifurcan de forma permanente. La alteración cromática, la cuestión de la luz y “mirar” y “ver” son las acciones primordiales a la hora de construir los objetos narrativos. Dichos elementos vuelven evidente la cuestión de lo visual presente en la literatura. Ahora bien, lo que vemos vive y vale a nuestros ojos solo por lo que nos mira (Didi-Huberman, 2010: 13). En la transición entre la realidad y el sueño se encuentra lo surreal, y la escritura surrealista debe su primera asociación con la escritura automática. Destacamos la importancia dada la visión como transportadora de dimensiones de percepción únicas y excepcionales. Como lectora, Nadja se coloca frente al poema y activa las imágenes mentales que éste suscita: “la visión y la percepción ocular es una

característica de este personaje quien se identifica con manifestaciones ópticas. La relación de colores que se establece entre las cubiertas de los dos volúmenes –la sorprende y seduce. Parece que ‘va’ conmigo” (Breton, s/f: 11). El “‘va’ conmigo” funciona como aceptación de la visión y lectura de Nadja, es decir, de su horizonte de interpretación y su manera de tornar lo invisible en significativo. El personaje femenino disloca la mirada de Breton como protagonista y esto le genera una alteración en la percepción de la realidad. La dislocación se produce en lo visual, ya sea en el interior del texto como en la actitud corporal y visual adoptada por quien lee la novela.



Figura 3. Hotel de Boiffard. (Breton, 1988). ©Pléiade.

La novela reafirma el carácter visual del texto escrito y genera también una confrontación poética que refiere al imaginario visual del texto. Hay aquí una doble forma de abarcar las imágenes de la novela: por una parte, las fotografías y, por otra, las imágenes de la

escritura de la obra⁹ que se manifiestan en la estructura. Las fotografías, en un primer vistazo, podrían catalogarse entre aquellas que indican lugares y cuyas representaciones se conectan con la función ilustrativa y, en consecuencia, caracterizan los espacios referenciales específicos; de esta manera la descripción textual se descarta. La función aquí es meramente referencial. Las fotografías funcionan, entonces, de manera diferente: a veces como documento, a veces como parte del territorio que delimita la ciudad parisina al seguir los pasos de Breton, etcétera. En las fotografías tomadas por Boiffard se identifica una mirada artística y real a la vez, o sea, una suerte de transfiguración de algo banal en maravilloso por la intersección del texto con la imagen (Bron, 2002: 56-57). Este amalgamiento genera lo que puede llamarse una geografía poética personal (ver Figura 3).

París es un espacio real de deambulación, las calles y pasajes tienen una magia particular que transforma lo cotidiano en desconocido. La ciudad vista a través de los recuerdos literarios funciona a su vez como objeto y sujeto poéticos ya que provoca una cierta distancia en quien la contempla. Se deduce que la mayoría de las fotos en la novela que muestran plazas, teatros y que ponen en relieve la capital francesa son tomadas por Boiffard y su aporte es determinante en la configuración de la ciudad.¹⁰ De hecho, esta selección de imágenes “representativas” parece tener un carácter más ilustrativo o testimonial y una fuerte calidad estética relacionada con “armar los recorridos parisinos” a través de la imagen.

La fotografía expresa su valor referencial y otras veces tiene estatuto de índice cuando es capaz de transmitir la impresión de realidad. Esto se identifica en la delimitación difusa de los territorios de la psiquis y la construcción psicológica con la interacción de la fotografía con la

⁹ Las 48 imágenes de la obra se dividen en: 25 en las calles de París, 2 de objetos, 10 dibujos o *collages* de Nadja, 2 de esculturas, 3 reproducciones de cuadros y 5 páginas de reproducciones de textos o textos de imagen. Hay seis fotografías cuya autoría se le otorga a Jean-André Boiffard y otras seis hechas por Breton mismo.

¹⁰ Grojnowski agrega que Boiffard como fotógrafo participa junto con Brassai, Atget y otros grandes nombres en la configuración del álbum *París des photographes*.

palabra. Diversos lugares, objetos, amuletos, etc. convergen en varias prácticas del surrealismo como la escritura automática y la experimentación con la fotografía. Ambas se caracterizan por el ansia de conocer la mente al escoger dos caminos iniciales: la fotografía desde la imagen textual y la escritura automática desde lo gráfico.

La atracción se plantea por el efecto magnético desencadenado a partir del azar. No obstante, en las diversas voces que el mismo protagonista adquiere a lo largo de la novela, varias de ellas están singularizadas por un tono neutro de observación. Por tanto, se remarca de nuevo que dicha observación más el esfuerzo de concentración que experimenta el protagonista no podría desprenderse de una necesaria descripción.

Así, en la narración de tal observación se identifica una anacronía que requiere de cierto orden de manifestación de los hechos. Transitar los territorios diversos con las diferentes voces y personajes, pese a la distracción que implanta la interferencia de la imagen con la palabra, no se torna laberíntico, sino más bien hiperbólico y exagerado.

¿Es posible? ¡Haber vivido durante tanto tiempo como un ser humano, haber tenido todas las ocasiones posibles para observarlo, haberse dedicado a descubrir sus menores particularidades físicas o de otra índole, para llegar a conocerlo tan mal, para ni siquiera haberme dado cuenta de eso! ¿Usted cree, cree de veras que el amor puede ser la causa de una cosa así? (Breton, s/f: 15).

Las imágenes hipnagógicas¹¹ implantan la dicotomía vigente en el mismo hilo de suspensión que se tiende desde la vigilia y el sueño. Recordemos que el automatismo psíquico propone que, de acuerdo con el estado mental, surgen experiencias de visión. Y es Salvador

¹¹ Vinculadas con las alucinaciones hipnagógicas que surgen durante el periodo de sueño profundo o movimiento ocular rápido (MOR). El estado hipnagógico se caracteriza por estar entre la vigilia y el sueño e, incluso, puede ocurrir que parezca que el sujeto está despierto por tener los ojos abiertos, pero se encuentra inmovilizado.

Dalí quien representa bien ese estado al desarrollar y experimentar con las imágenes del sueño.¹² A partir de las emociones y los conflictos afectivos inconscientes no resueltos se pretende cambiar la relación del código de convenciones: a partir de la relación entre las proporciones se propone cambiar el propio código de proporción de las imágenes en el espacio, además de la co-escritura visual de la obra, al tomar en cuenta los vínculos sutiles entre lo textual y visual y los valores documental y de montaje.¹³

Pasemos ahora a revisar los retratos: son nueve en total. Desnos Péret, Eluard, Derval, Man Ray,¹⁴ los “ojos de helecho” (*yeux de fougère*), etc. marcan la repetición, construyen la mirada y las figuras de metáfora y de la metonimia.

La miro con más detenimiento. ¿Qué es lo extraordinario de aquellos ojos? ¿Qué se refleja en ellos de tristeza oscura y de luminoso orgullo a la vez? Tal es también el enigma que plantea el comienzo de confesión que, sin más, con una confianza que podría (¿o bien no podría?) ser burlada, ella me hace (Breton, s/f: 3).

Hay aquí una metonimia que se construye junto con el rostro de Nadja del que solo se ven los ojos; mientras que la metáfora textual refiere más bien a la repetición de la mirada y a la condensación de la imagen doble. La fotografía actúa como equidad quimérica (el montaje),

¹² Tanto Francis Picabia como Marcel Duchamp y Max Ernst ponen un punto y aparte (por no decir que derrocan definitivamente) en la forma del arte como nueva forma de captar las imágenes; más allá de lo visible, dirigen las imágenes también hacia el absurdo, *sens du gag* y el humor. Por otro lado, los *collages*, por ejemplo los de Ernst, marcan una poética de la palabra con la imagen como un tipo nuevo de experimentación al manipular las imágenes a través del fotomontaje, que se remonta ya a la época Dadá.

¹³ Este último factor está ligado con el surgimiento de la fotografía que se reivindica contra la sacralización literaria del texto (Bron, 2002: 86).

¹⁴ Este estado de naturaleza de visión es notable en Magritte cuando instaura el nexo entre lenguaje e imagen en la relación entre surrealismo y pintura. A modo de encadenamiento de una serie de representaciones, esto responde a las naturalezas muertas de George Braque, a las *hallucinations vrai et peinture metaphisique* de Giorgio di Chirico y a los *collages* realizados por Pablo Picasso o Ernst. Del mismo modo, Man Ray hace su aporte con sus fotografías, cuyos fines expresivos son indefinibles, y André Masson con sus dibujos automáticos. Por último, se destacan en este recorrido artistas como Joan Miró e Yves Tanguy en su voluntad de lograr una autenticidad basada en la libertad. En cuanto a la necesidad interior que hace visible

como figura simple de un presentimiento y como metáfora. Respecto a esto, entre los surrealistas se pensaba que la fotografía era liberadora al extremo de que trascendía la mera expresión personal. Breton empieza su ensayo de 1920 sobre Max Ernst al calificar a la escritura automática como una fotografía del pensamiento, mientras que la cámara es tenida por un instrumento ciego. Además, tenemos los dibujos de Nadja, también nueve. Contrario a lo que expresaría un dibujo en su calidad visual, funcionan como una traducción plástica de imágenes mentales. Con un mecanismo de representación propio, el dibujo de la flor es uno automático que emerge de la experiencia de un encuentro casual.

Luego, encontramos también objetos como la fotografía ya mencionada de los guantes, que representan el contacto táctil, lo insólito y el poder evocador. El objeto surrealista remite a lo onírico y a los deseos o, en general, a lo que tenga una conexión con la mera actividad del sueño y su funcionamiento simbólico. Esto lleva a Marcel Duchamp con sus *ready-made* al establecer el equivalente de la escritura automática en el mundo y proyectar una mirada diferente. Los textos y las imágenes dentro de la escritura de la obra se encuentran con la imagen como lugar de pasaje. Es decir, la escritura de lo visual remite a la “imagen ausente” a la de la mujer que acapara el imaginario del/la lector/a como lo es la figura misma de Nadja, que simboliza la ocultación de la imagen de la mujer y del amor. Por ende, no es que el dispositivo visual sustituya al gráfico y viceversa. El entrelazamiento de ambos genera esta novela particular que trasluce en cierto modo un texto que parece hacer economía espacial en la disposición de las palabras en la página.

lo invisible tenemos a Paul Klee y a Kandinsky como sus mayores representantes.

OBSESIÓN POR LOS OJOS

Le passage flagrant des yeux
Du 5 avril aux yeux du 12,
Aux yeux d'une figure d'aquarelle
Et aux yeux violets...

Breton, *Vases communicants*

Nadja es una obra en la cual la seducción del surrealismo en general se traduce en el vínculo que se establece entre Breton y Nadja. Ella es una figura que funciona como pivote de la pasión amorosa y factor de desencadenamiento reflexivo de varios conceptos que conciernen al surrealismo. Además, es notable la importancia que se le otorga a la mirada. “Ya que existes, como sólo tú sabes existir, tal vez no era muy necesario que este libro existiera [...] tu irrupción en mi vida no ha hecho inútiles a mis ojos” (Breton, s/f: 16). La irrupción a través de los ojos revela la mirada y sus aspectos escondidos de la realidad que sugestionan imágenes surreales y mentales. Las experimentaciones en la novela no escapan a este encuentro de la experiencia vivida y de lo escrito que en paralelo se corresponde con la intercalación entre escritura poética y automática. “La vida y lo que se escribe son dos cosas distintas”, dijo Breton a Nadja: funciona la vida misma como un criptograma.

La belleza convulsiva se asocia a un erotismo entre místico y esotérico y los recorridos concluyen por converger en una estética de la deambulación por la ciudad, por los lugares recónditos de la mente, por la exploración de los límites de la percepción o por el azar que se expresa en los encuentros, tanto con objetos como personales. Dentro de esta estética, *Nadja* aparece como libertaria de la vida ordinaria y mecánica. Jean-Luc Nancy (2003, 2009) alude al gesto de “devorar los ojos” o “devorar con los ojos” y, en este sentido, la cuestión erótica gira en torno a los ojos femeninos. Parecen funcionar como el órgano erógeno privilegiado de seducción y lo que desata la más descontrolada atracción.

Los ojos de helecho de Nadja son fulminantes e intrigantes, una suerte de medusa que en vez de petrificar con la mirada, la disloca al activar lugares de la psiquis inusitados y desconocidos. El mundo del surrealismo se lee también como tentativa de explicación, cuyo énfasis reside en conjurar el maleficio de Medusa (Clair, 1989), el cual pone en conjunción una serie de prácticas sugestivas como la interpretación de los sueños. Así, el principio de *collage* y de la asociación arbitraria conforma rasgos particulares de la obra que se presentan en las imágenes y en los pasajes de diálogo con Nadja, quien genera ciertas conversaciones en las cuales la asociación libre será inspiradora de visiones y hasta de alucinaciones.

En el territorio psíquico que se delimita con el diagrama de la ciudad hay una suerte de cronología de los sentidos, generada ésta en la significación dada a los encuentros con la mujer deseada, Nadja.¹⁵ Los tiempos se fragmentan en instantes en los cuales la percepción de la fugacidad y de la eternidad está latente. El hecho de escribir un texto como criptograma indica una postura adoptada a la hora de elegir una escritura poética. Al leer el poema de Jarry “Entre los brazos, pubis de los menhires...”, Nadja reacciona:

Al final de la segunda cuarteta, sus ojos se humedecen y se llenan con la visión de un bosque. Ve al poeta pasar junto a ese bosque y se diría que puede seguirlo a distancia. No, da vueltas en torno al bosque. No puede entrar, no entra. Luego ello lo pierde de vista y vuelve al poema, un poco más arriba del punto donde lo había interrumpido, interrogando las palabras que la sorprenden más, dando a cada una el signo de inteligencia, de asentimiento exacto que exige (Breton, s/f: 15).

¹⁵ Al respecto, Walter Benjamin agrega que “Breton y Nadja son la pareja amorosa que cumple, si no en acción, sí en experiencia revolucionaria, todo lo que hemos experimentado en tristes viajes en tren (los trenes comienzan a envejecer), en tardes de domingo dejadas de la mano de Dios en los barrios proletarios de las grandes ciudades, en la primera mirada a través de una ventana mojada por la lluvia en una casa nueva. Hacen que exploten las poderosas fuerzas de la *Stimmung* escondidas en esas cosas. ¿Cómo creemos que se configuraría una vida que en el instante decisivo se dejara determinar por la última copla callejera que está de moda?” (Benjamin, 1980).

Con esta “visión de un bosque”, accede Nadja a la realidad poética, en aquellas imágenes que el poema ofrece y se superponen con la realidad convencional para crear una frontera muy débil de percepción entre ambas. Desde su mirada de bosque, ve al poeta que no puede entrar en él, es decir, al estado surreal que la misma Nadja construye en torno a la figura del poeta. Esta visión evoca a la mujer que se encuentra en un mundo paralelo de interpretación. Esto reafirma la sentencia que Breton esboza sobre el ojo: éste existe en un estado salvaje, es ese el estado de la mirada en el cual se encuentran los ojos de bosque y helecho de Nadja y a los cuales el poeta da vueltas sin poder ingresar.

CONCLUSIONES

En relación con la literatura que se lee junto con la imagen en un juego indisociable, pensamos que el/la lector/a se torna a sí mismo/a una suerte de lector-espectador: se abre un libro como el que aquí nos ocupa y hay una serie de imágenes y dibujos que desvían la lectura. La mirada se bifurca entre lo textual y la imagen que está allí pero escapa a lo evidente. Cuando se percibe que ésta última no es una mera ilustración de aquello que se lee, la mirada dislocada empieza a trazar esos territorios inexplorados entre los intersticios de la palabra y lo visual. Hay una parte de la literatura que incorpora dispositivos visuales como inherentes a lo narrado. Es en esta dirección que la imagen se desprende del mero sentido de ilustración cuando sigue la historia narrada, o para decirlo en otras palabras, si nos quedamos con las imágenes sin el relato es posible “leer” en ellas una sucesión de acontecimientos y construir lo escrito.

Lo que llama la atención son aquellos casos literarios como *Nadja*, en los cuales la imagen y la escritura conforman un solo territorio narrativo. Exige más que una ojeada a la imagen que acompaña al texto: más bien requiere del/la lector/a una interpretación “entre-discursos”. Es por lo que esta obra de Breton es un pilar para comprender este tipo de literatura que experimenta con la imagen, dado que se resguarda tras un manifiesto cuya

programática explicita el afán de revolucionar el mundo de las letras al ponerlo frente a la imagen y, a su vez, retornar al estímulo de las imágenes mentales.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. (1980). *El surrealismo, la última instantánea de la inteligencia europea*. Madrid: Taurus.

BRETON, André. (s/f). *Nadja*. Librodot. http://ww2.educarchile.cl/UserFiles/P0001/File/articles-101855_Archivo.pdf.

— (1988). *Œuvres complètes I*. BONNET, Marguerite (Ed). Paris: Pleiade.

— (1992). *Œuvres complètes II*. BONNET, Marguerite (Ed). Paris: Pleiade.

— (1999). *Œuvres complètes III*. BONNET, Marguerite (Ed). Paris: Pleiade.

BUCK-MORS, Susan. (2009). Estudios visuales e imaginación global. *Antípoda*, 9, 19-46.

CLAIR, Jean. (1989). *Méduse : contribution à une antropologie des arts du visual*. Paris: Gallimard.

DIDI-HUBERMAN, Georges. (2010). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.

DUBOIS, Phillipe. (2010). *A ato fotográfico*. Campinas: Papirus.

EDWARDS, Paul. (2008). *Soleil noir. Photographie et littérature des origines du surrealism*. Rennes: Presses Unviersitaires de Rennes.

MOURIER-CASILE, Pascaline. (1994). *Nadja d'André Breton*. Paris: Folio/Gallimard.

NANCY, Jean-Luc. (2003). *Au fond des images*. Paris: Galilée.

— (2009). *Le plaisir au dessin*. Paris: Galilée.

SONTAG, Susan. (2005). *Sobre la fotografía*. España: Debolsillo.