



Crisis de amor, palabra y conciencia en Breton y Duras

Quimey Juliá¹

André Breton y Marguerite Duras escriben *Nadja* (1928) y *El arrebatado de Lol V. Stein* (1964) sitiados por diversas crisis. Este trabajo pretende realizar una lectura comparativa de ambas novelas, con el fin de evaluar el modo en el que Breton y Duras utilizan las crisis mencionadas e indagar sobre los procesos creativos de ambos escritores.

Las crisis y su impacto en la escritura

A la hora de analizar *El arrebatado de Lol V. Stein*, surge un problema. Como plantea Laurie Edson (1992), “[...] any critical reading of Lol can only echo Jacques’ subjective reading of her, since his consciousness is the medium through which all our information is filtered” (p. 19). No se puede hablar de Lol sin recurrir a la versión nada confiable de Jacques Hold, el narrador y amante de Tatiana, otra de las protagonistas de la novela. De la misma forma, se conoce a Nadja a través del personaje de Breton, que también da muestras permanentes de una marcada subjetividad. Desde ya, la palabra está en crisis.

Marguerite Duras escribe en un contexto de crisis política y “de la identidad psíquica” (Kristeva, 1997, p. 184), que se ve reflejado en una crisis de la percepción y de la representación. “La dificultad de nombrar desemboca [...] en la irracionalidad y el silencio” (Kristeva, 1997, p. 184). La escritora debe enfrentarse a esa falta de palabras, y así nace una literatura autoconsciente que gira en torno a la idea de cómo nombrar el vacío, cómo apalabrar el horror, lo inenarrable: sus relatos se resisten al relato.

A su vez, André Breton (2001), en el *Segundo manifiesto del surrealismo*, también plantea el concepto de crisis, explicando que su movimiento “propendió [...] a provocar, desde el punto de vista inte-

¹ Licenciada en Artes de la Escritura (UNA). Investigadora (UNA). quimeyju-lia@gmail.com

lectual y moral, una crisis de conciencia de una índole lo más general y lo más grave posible [...]” (p. 83). Esta implica “[...] romper con una praxis que le presenta al público las expresiones literarias de una forma determinada de existencia, mientras le niega esa forma de existencia” (Benjamin, 2009, p. 301). Además, enuncia que el surrealismo exige “una nueva conciencia” (Breton, 2001, p. 125). La crisis y la nueva conciencia se logran mediante la escritura automática y la narración de sueños, que buscan generar un estado mental en el que las palabras vayan más rápido que el pensamiento. Solo de forma inconsciente se pueden traer elementos que están *a priori* y lograr el encuentro de dos fuerzas que no deberían estar juntas, dando por resultado las imágenes inconscientes.

Así, ambos autores enfrentan las crisis y las utilizan para innovar en el lenguaje. Sin embargo, Duras lo hace mediante un trabajo hiper consciente, mientras que Breton intenta inhibir esa conciencia.

En *El arrebatado de Lol V. Stein*, la imposibilidad de decir se ve reflejada en el personaje de Lol. La crisis también se hace presente: crisis amorosa que equivale a la del sujeto moderno. La autora trata de pensar cómo narrar el horror político ligado a la debacle amorosa a partir de la escritura. Su método es aunar máxima intensidad con máximo torpor, ya que “la torpeza estilística es el discurso del dolor embotado” (Kristeva, 1997, p. 187). Tanto los personajes como las palabras son intensos, representando la imposibilidad de decir. La práctica de la escritura intenta una y otra vez dar cuenta del estado mental de Lol y, justamente porque las palabras no alcanzan, se hace presente una escritura sin lenguaje, por momentos agramatical: “[...] it is not only a question of a missing word but of a word which would in itself be an absence, an impossible word expressing impossibility [...]” (James, 2000, p. 48). La búsqueda de recrear lleva a un origen vacío. En la misma línea, hay una obsesión con la repetición de palabras que “[...] suggests that there is never any definitive version of a story, that in a sense, no story can ever adequately be ‘told’” (James, 2000, p. 43).

Como se mencionó, Lol sufre de una crisis amorosa desde el comienzo del libro. Lo mismo se puede afirmar de Nadja, a partir del momento en el que Breton la abandona. Esto las lleva a la locura (o, por lo menos, a un estado cercano a ella), un tópico muy recurrente

en ambos autores. Breton (2001) define a los locos como “víctimas [...] de su imaginación” (p. 21). Duras (1994), por su parte, enuncia que “de repente todo cobra un sentido relacionado con la escritura, es para enloquecer” (p. 27). Otra vez es posible una analogía con su personaje, ya que en Lol todo tiene un sentido relacionado con su trauma (el baile) y enloquece. No obstante, el problema, por lo menos según su amiga, viene desde antes: “Tatiana no creía que ese baile fuese el único impulsor de la locura de Lol V. Stein; la remontaba hasta mucho antes [...] en su juventud [...]. En el colegio, dijo, a Lol le faltaba algo, ya estaba extrañamente incompleta [...]” (Duras, 1987, p. 25). Otra vez se hace presente el origen vacío, o la imposibilidad misma de un origen. Breton (2001) también habla de la infancia en el *Primer manifiesto del surrealismo*, donde afirma que quizá sea “lo que más cerca se encuentra de la ‘verdadera vida’” (p. 60). Así, esta etapa de la existencia es descrita por ambos autores como un factor totalmente condicionante del sujeto. La consciencia y la percepción tanto de los niños como de los locos difieren del común de la gente. ¿No son, por lo tanto, los más apropiados para esta búsqueda literaria de innovación frente a la crisis?

La escritura como praxis: personajes, autores y narradores

Duras (1994) alude a la escritura como “[...] lo único que llenaba mi vida y la hechizaba” (p. 17). Necesita de una soledad absoluta y de amantes para poder escribir. Estos tópicos (el hechizo, la soledad y los amantes) se ven en Lol, personaje que nuevamente parece encarnar la relación de Duras con la palabra. Por su parte, la protagonista de *El arrebatado* es una mujer abandonada que también abandona, y este abandono es comparable con el del escritor frente a la palabra, el cual debe abandonarse a su escritura. Esta última se plantea así como una praxis que aúna personaje y autor (y narrador, como se verá más adelante).

Igualmente, en Nadja también se ven reflejados los problemas y búsquedas de Breton con respecto a la palabra: ella se convierte en lectora atenta de textos surrealistas –lee, “interrogando las palabras que más la sorprenden, dando a cada una el punto de entendimien-

to, de consentimiento exacto que la palabra exige” (Breton, 2004, p. 87)–, pero asimismo en personaje y poeta del movimiento. El autor utiliza a su personaje para reflexionar sobre el surrealismo, una de las razones por las que Nadja es tratada con una frialdad distante (que, sin embargo, falla por momentos) en la obra. *Nadja* ha logrado, como enuncia Benjamin (2009), “la verdadera síntesis creativa entre la novela artística y la novela cifrada” (p. 304).

Por otra parte, el narrador de *El arrebatado* no desea saberlo todo: no quiere ser consciente. Ya se anticipó que es un personaje en el que no hay que confiar: él mismo afirma que va a “inventar los eslabones que [le] faltan en la historia de Lol V.” (Duras, 1987, p. 10). Está involucrado en la situación (hasta el punto de ser el amante de la protagonista), por lo que tiene un profundo interés en lo que va a reconstruir o imaginar. Breton, como narrador y personaje de *Nadja*, comparte esta inquietud, y su subjetividad sale a la luz en numerosas ocasiones. Un ejemplo de esto es su intento de justificar su crueldad frente a Nadja en la tercera parte. Además, como se verá más adelante, hay contradicciones entre lo que plantea el narrador en el Proemio y lo que hace durante la obra. El problema de la palabra también atañe a los narradores, que se unen a la praxis antes planteada.

Los límites de la lengua

En Duras (1987), la conciencia fracturada de Lol no logra ni quiere hacer catarsis. Su grito, al ser lenguaje no articulado, representa la imposibilidad de la lengua de apalabrar el dolor. Primero grita y reclama “con la impaciencia de un niño un remedio para tal carencia. Sin embargo, ninguna de las distracciones que se le ofrecieron podía nada contra ese estado” (p. 6). Luego, se da por vencida con las palabras y se sume en el silencio –“su dificultad ante la búsqueda de una sola palabra parecía insuperable” (p. 6), problema compartido con Duras–. La imposibilidad de hallar las palabras, de dar testimonio, también se ve en Tatiana, ya que ni ella (testigo) ni Lol (sobreviviente) pueden dar cuenta de la verdad. Gracias a este impedimento, se mantiene la intensidad del dolor provocado por la crisis amorosa. Por añadidura, el trauma originado en el baile genera un colapso mental que lleva a Lol a volver una y otra vez a este escenario: como

afirma Kristeva, “los discursos elípticos de los personajes, la obsesiva evocación de una ‘nada’ que resume la enfermedad del dolor, designan un naufragio de las palabras frente al afecto innombrable” (Kristeva, 1997, p. 212).

También en *Nadja* se puede ver ese rondar sobre lo mismo: “Más bien penetramos el misterio sólo en el grado en que lo reencontramos en lo cotidiano por virtud de una óptica dialéctica que percibe lo cotidiano como impenetrable y lo impenetrable como cotidiano” (Breton, 2004, p. 10). De esta forma, el texto no cesa de recomenzar, plagado de encuentros y vivencias azarosos, siendo el libro en su conjunto un “relato diario [...] de acontecimientos insignificantes pero articulados con otros de manera especial” (Breton, 2004, p. 52).

En el caso de *El arrebatado*, la narración se configura en relación a un vacío. Lol es el centro deshabitado en el cual los otros personajes proyectan: todos tienen que hablar de ella; persiguen ese espacio desierto y quieren habitarlo. Este vacío se representa (o, justamente, no se representa) mediante la imposibilidad de decir detallada al comienzo. Por otra parte, hay una simetría en la novela, un ida y vuelta que genera la sensación de un recomenzar eterno: empieza con Lol convirtiéndose en la prometida de Michael Richardson, continúa con el baile y el reemplazo de Lol por Anne-Marie por parte de Michael, la locura posterior y la aparente rehabilitación. Luego, Tatiana ocupa el lugar de Lol al ser sustituida por su amiga en el corazón de Jacques, e incluso se produce otro baile en el que Lol es Anne-Marie y Tatiana es Lol. Esta última se empeña en fijar a su amiga en ese lugar, en no permitirle abandonar el triángulo. Por esta razón, se dirige una y otra vez al hotel para ver a los amantes: mira perversamente a la Lol (ahora Tatiana) que ya fue abandonada sentimentalmente por su Michael (ahora Jacques) y se siente Anne-Marie. Así posicionada, Lol vuelve a T. Beach (el sitio del primer baile) con Hold, y allí se produce una segunda rehabilitación que parece más verdadera que la del comienzo. Entonces, ¿la enfermedad fue finalmente erradicada? No: parecería que parte del peso de la locura abandonó a Lol, pero se trasladó a Tatiana. Hacia el término de la novela, se enuncia un “final sin final, [un ...] nacimiento sin fin de Lol V. Stein” (Duras, 1987, p. 63), lo cual se podría leer como el nacimiento de Lol en Tatiana. En el mismo sentido, cuando Jacques y Lol pasan la noche en T. Beach,

el primero menciona que “no hay diferencia entre ella y Tatiana Karl [...]” (Duras, 1987, p. 65). Además, en el pasaje final, Hold le pide a Lol que hable sobre Michael, al cual él reemplaza. Así, esta geometría refuerza la idea del relato.

Breton (2004), por su parte, se refiere directamente a su escritura. Comienza la novela contando de qué manera va a escribir su obra, con aseveraciones del tipo: “el tono adoptado para el relato copia al de la observación médica” (p. 53). Sin embargo, tal como remarca José Ignacio Velázquez (2004) en la “Introducción” a la edición de Cátedra, el autor no es fiel a su enunciado: “sus pretensiones de objetividad a menudo quedan eclipsadas tras intervenciones del autor que revelan formulaciones en absoluto neutras” (p. 30). Esta es, como se anunció con anterioridad, otra de las contradicciones del narrador.

Como conclusión, se puede afirmar que las reflexiones de Breton y de Duras sobre la escritura se reflejan en sus obras, en las que la falta de palabras es un tópico sobresaliente. Además, las diversas crisis mencionadas se plantean como una herramienta que impulsa la innovación literaria. De esta manera, se forma una praxis personaje-autor, que resulta muy productiva para analizar las novelas, y a la que se puede sumar la figura de los narradores.

Referencias bibliográficas

- Benjamin, W. (2009). El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea. En *Ensayos éticos y literarios 2* (pp. 301-316). Madrid: Abada.
- Breton, A. (2004). *Nadja*. Madrid: Cátedra. (2001). Primer manifiesto del surrealismo y Segundo manifiesto del surrealismo. En *Manifiestos del surrealismo* (pp. 13-158). Buenos Aires: Argonauta.
- Duras, M. (1987). *El arrebató de Lol V. Stein*. Barcelona: Tusquets. (1994). *Escribir*. En *Escribir* (pp. 13-56). Barcelona: Tusquets.

- Edson, L. (1992). Knowing Lol: Duras, Epistemology and Gendered Mediation. *SubStance*, 2 (21), 17-31.
- James, A. (2000). Marguerite Duras: Narrative uncertainty and absent origins. En *Beginnings and Endings. Proceedings of the Ninth Annual Graduate Student Conference in French, Francophone, and Comparative Literature* (pp. 43-50). Columbia: Columbia University.
- Kristeva, J. (1997). La enfermedad del dolor. Duras. En *Sol negro. Depresión y melancolía* (pp. 183-212). Caracas: Monte Ávila.
- Velázquez, J. I. (2004). Introducción. En *Nadja* (pp. 7-43). Madrid: Cátedra.