

**REVERSO** En 1935, dos años después de su muerte, la editorial Lemerre publicó en Francia *Cómo escribí algunos libros míos*, en el que Roussel daba cuenta del fascinante y azaroso *procedimiento*. Un testamento tan único como fueron la obra y vida de su autor.

# Cómo escribí algunos libros míos

Por Raymond Roussel



Roussel, en 1896, a los 19 años, época en la que compuso el poema "La Doublure", cuya escasa aceptación le causó una profunda crisis nerviosa.

Siempre tuve el propósito de explicar de qué modo había escrito algunos libros míos (*Impresiones de África*, *Locus Solus*, *L'Étoile au front* y *La Poussière de soleils*).

Se trata de un procedimiento muy peculiar. Y en mi opinión tengo el deber de revelarlo, ya que me parece que tal vez los escritores del futuro podrían usarlo con provecho.

Desde muy joven escribía relatos breves sirviéndome de este procedimiento.

Escogía dos palabras casi semejantes (al modo de los metagramas). Por ejemplo, *billard* (billar) y *pillard* (saqueador, bandido). A continuación, añadía palabras idénticas, pero tomadas en sentidos diferentes, y obtenía con ello frases casi idénticas.

Por lo que respecta a *billard* y *pillard*, obtuve las dos frases que siguen:

1.º *Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard...*

2.º *Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard.*

En la primera frase, *lettres* tenía la acepción de «signos tipográficos» (letras), *blanc* la de «tiza» y *bandes* la de «orlas».

En la segunda, *lettres* significaba «cartas», *blanc* «hombre de raza blanca» y *bandes* «hordas guerreras».

Una vez encontradas las dos frases, mi propósito era escribir un cuento que pudiera comenzar con la primera y terminar con la segunda.

La necesidad de resolver este problema me procuraba todo el material que yo empleaba.

En el cuento al que me refiero, había un *blanc* (un explorador de raza blanca) que, bajo el título de *Parmi les noirs* (Entre los negros) había publicado en forma de *lettres* (misivas) un libro que trataba de las *bandes* (hordas) de un *pillard* (rey negro).

Al principio del relato, un personaje escribía con un *blanc* (tiza) unas *lettres* (signos tipográficos) en las *bandes* (orlas) de un *billard* (billar). Estas letras componían criptográficamente la frase final: *Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard*, y todo el cuento giraba en torno a un retruécano basado en los relatos epistolares del explorador.

Me propongo demostrar a continuación que este cuento encerraba todos los elementos fundamentales de mi libro *Impresiones de África*, escrito diez años más tarde.

Pueden hallarse tres ejemplos muy claros de este procedimiento de creación basado en dos frases casi idénticas pero de contenido distinto:

1.º En *Chiquenaude*, un cuento publicado por Alphonse Lemerre hacia 1900.

2.º En *Nanon*, cuento aparecido en *Le Gaulois du Dimanche* hacia 1907.

3.º En *Une page du folklore breton*, cuento aparecido en *Le Gaulois du Dimanche* en 1908.

Por lo que respecta al origen básico de *Impresiones de África*, acabo de decir que descansa en la aproximación entre

“Se trata de un procedimiento muy peculiar... Tal vez los escritores del futuro podrían utilizarlo con provecho”

los vocablos *billard* y *pillard*. El *pillard* es Talú; las *bandes* son sus hordas guerreras; el *blanc* es Carmichaël (dejé de lado la palabra *lettres*).

Acto seguido, ampliando el procedimiento, busqué otras palabras relacionadas con *billard* para emplearlas en un sentido distinto al que se prestaban a primera vista, y ello me proporcionaba en cada caso una nueva creación.

Así, *queue* (taco) de billar dio origen a la cola (*queue*) del vestido de Talú. Un taco de billar lleva a veces las iniciales (*le chiffre*) de su propietario; de ahí que en dicha cola apareciera marcado un número o cifra (*chiffre*).

Busqué una palabra que pudiera añadirse a la palabra *bandes* y pensé en unas orlas (*bandes*) a las que hubiera que hacer *reprises* (zurcidos). Y la palabra *reprises*, en su acepción musical (repeticiones), dio origen a la *Jéroukka*, la epopeya que cantan las *bandes* (hordas guerreras) de Talú, y cuya música consiste en *reprises* (repeticiones) continuas de un breve motivo.

Buscando una palabra que pudiera añadirse a la palabra *blanc*, pensé en la *colle* (goma) que fija el papel en la base de la tiza. Y la palabra *colle*, tomada en el sentido (propio del argot escolar) de sanción, o de privación de recreo, dio origen a las tres horas de arresto impuestas al *blanc* (Carmichaël) por Talú.

Abandonando entonces el terreno de la palabra *billard*, proseguí mi trabajo de acuerdo con el mismo método. Escribía una palabra y la ponía en relación con otra mediante la preposición *à*; estas dos palabras, tomadas en un sentido distinto al que originariamente poseían, me proporcionaban una nueva creación. (La misma preposición *à* me había servido para las creaciones que acabo de citar: *queue à chiffre*, *bandes à reprises*, *blanc à colle*.) Me apresuro a añadir que este trabajo inicial era difícil y requería mucho tiempo.

Citaré algunos ejemplos:

Tomaba la palabra *palmier* y decidía usarla en los dos sentidos (pastel y palmera) que tiene en francés. Considerándolo en el sentido de «*palmier*» (pastel), trataba de unirlo mediante la preposición *à* a otra palabra, susceptible a su vez de tomarse en dos sentidos distintos: de este modo obtenía (e insisto en que ello requería un largo y continuado esfuerzo) un *palmier* (pastel) *à restauration* (establecimiento en el que se sirven pasteles), lo que, por otra parte, me procuraba un *palmier* (palmera) *à restauration* (en el sentido del restablecimiento —restauración— de una dinastía en un trono). Tal es el origen de la palmera de la Plaza de los Trofeos dedicada a la restauración de la dinastía de los Talú.

Veamos otros ejemplos:

1.º *Roue* (rueda de un coche) *à caoutchouc* (caucho, materia elástica); 2.º *roue* (persona orgullosa que se pavonea —pavonearse, *faire la roue*) *à caoutchouc* (árbol del caucho): tal es el origen del árbol de caucho de la Plaza de los Trofeos ante el cual se pavonea Talú hollando el cadáver de su enemigo.

1.º *Maison* (casa, en el sentido de edificio) *à espagnolettes* (fallebas de una ventana); 2.º *maison* (casa real) *à espagnolettes* (diminutivo de españolas): tal es el origen de las dos gemelas españolas de las que desciende la raza de los Talú-Yaur.

1.º *Baleine* (ballena, mamífero marino) *à îlot* (islote); 2.º *baleine* (ballena de corsé) *à îlot* (esclavo espartano)<sup>1</sup>. 1.º *Duel* (duelo) *à accolade* (abrazo, reconciliación de dos adversarios tras el duelo); 2.º *duel* (dual, tiempo verbal griego) *à accolade* (llave, signo tipográfico). 1.º *Mou* (vago, poltrón) *à raille* (burla; yo pensaba aquí en un colegial cuya pereza le vale las burlas de sus compañeros); 2.º *mou* (bofe) *à rail* (riel). Estas tres parejas verbales han dado origen a la estatua de la ilota hecha de ballenas de corsé, que se desliza sobre rieles de bofe de ternera y lleva en el pedestal una inscripción relativa al dual de un verbo griego.

1.º *Revers* (solapas de un frac) *à marguerite* (margarita, flor que se lleva en el ojal de la solapa); 2.º *revers* (revés, derrota mi-

litar) *à Marguerite* (Margarita, nombre de mujer): tal es el origen del episodio en que Yaur, disfrazado de Margarita, amada de Fausto, pierde la batalla del rey.

1.º *Métier* (oficio, profesión) *à aubes* (albas, auroras). Pensé en un oficio que conllevara la necesidad de levantarse temprano; 2.º *métier* (telar) *à aubes* (alabas de una rueda hidráulica): tal es el origen del telar instalado sobre el Tez.

1.º *Cercle* (círculo, en el sentido geométrico) *à rayons* (radios, también en geometría); 2.º *cercle* (círculo, en el sentido de un club) *à rayons* (rayos de gloria): tal es el origen del Club de los Incomparables.

1.º *Veste* (chaqueta) *à brandebourgs* (alamores); 2.º *veste* (fracaso) *à Brandebourg* (la ciudad; los electores de Brandeburgo): de ahí la conferencia de Juillard (en este caso, prescindí del sentido de fracaso).

1.º *Parquet* (suelo) *à chevilles* (tobillos); 2.º *parquet* (lugar donde en la Bolsa se reúnen los agentes de cambio) *à chevilles* (ripios): de ahí la Bolsa donde las órdenes deben redactarse en verso.

1.º *Étalon* (el patrón metro de pesas y medidas) *à platine* (platino; lo cual corresponde a la realidad); 2.º *étalon* (caballo semental) *à platine* (labia): tal es el origen del caballo presentado en la escena de los Incomparables.

1.º *Dominos* (dominós, personas vestidas de este modo) *à révérences* (reverencias, en el sentido de saludos); 2.º *dominos* (dominó, juego) *à révérences* (tratamiento dado a los eclesiásticos); 1.º *cure* (cura de aguas) *à réussite* (éxito; en este caso, curación); 2.º *cure* (curato, residencia del cura) *à réussite* (solitario, juego de naipes): tal es el origen del trabajo del *clown Whirligig*; la memoria me flaquea por lo que respecta a la palabra que me sirvió de punto de partida para concebir la torre que edifica con monedas de cinco céntimos; la segunda palabra debía de ser seguramente *tourbillon* (una torre, *tour*, de *billon*, calderilla; *tourbillon*, torbellino).

1.º *Tronc* (cepillo de iglesia) *à ouverture* (abertura, para colocar las monedas); 2.º *tronc* (tronco humano) *à ouverture* (obertura de una ópera): tal es el origen del hombre orquesta Tancrede Boucharessas.

1.º *Postillons* (postillones) *à raccourci* (atajo); 2.º *postillons* (gotas de saliva) *à raccourci* (cercenado): origen del enano Philippo.

1.º *Paravent* (biombo) *à jour* (agujero en el biombo); 2.º *paravent* (mujer que sirve de biombo) *à jour* (día de recepción en este caso): tal es el origen de Djizmé, que sirve de biombo y tiene fijados determinados días de recepción.

1.º *Natte* (trenza) *à cul* (pensaba en una trenza tan larga que llegase hasta el culo); 2.º *natte* (estera) *à culs* (*culs-de-lampe*, culo de lámpara, cierto tipo de adorno tipográfico); de ahí la estera cubierta de dibujos que Naïr entrega a Djizmé.

1.º *Favori* (patillas) *à collet* (cuello de un vestido); 2.º *favori* (favorito, amante) *à collet* (trampa): de ahí Naïr, amante de Djizmé, cuyo pie queda prendido en un cepo.

1.º *Louche* (cucharón) *à envie* (deseo: el que la sopa inspira a un goloso); 2.º *louche* (bizco) *à envie* (antojo, mancha en la piel): origen de Sirdah, bizco, con un antojo en la frente.

1.º *Melon* (melón, fruta) *à pincée* (pellizco, de sal por ejemplo); 2.º *melon* (sombbrero hongo) *à pincée* (palabra escrita sobre el sombrero hongo): de ahí el sombrero de Naïr.

1.º *Suède* (Suecia) *à capitale* (la capital, ciudad); 2.º *suède* (guante de piel de ante) *à capitale* (letra *capitale*, mayúscula): origen del guante de Djizmé que lleva marcada una letra.

1.º *Jardinière* (jardinera, mueble) *à oeillets* (flores); 2.º *jardinière* (jardinera, mujer) *à oeillets* (ojetes): tal es la causa de que Rul trabaje como esclava en la Béhuliphruen y sufra un suplicio en el que intervienen ojetes de corsé.

1.º *Mollet* (pantorrilla) *à gras* (lo gordo de la pantorrilla); 2.º *mollet* (*oeuf mollet*, huevo pasado por agua) *à gras* (fusil Gras): origen del ejercicio de tiro de Balbet.

1.º *Toupie* (trompo) *à coup de fouet* (trallazo que el niño da

al jugar a cierta modalidad de trompo); 2.º *toupie* (vieja afectada y antipática) à *coup de fouet* (trallazo, en el sentido de dolor súbito): de ahí que Olga Tcherwonenkoff sea de pronto fulminada por un dolor súbito en escena.

1.º *Dragon* (dragón, animal fabuloso) à *élan* (impulso: un dragón que pierde su impulso inicial); 2.º *dragon* (mujer de aspecto poco atractivo, del estilo de *toupie*) a *élan* (alce): de ahí que el ciervo Sladki pertenezca a Olga Tcherwonenkoff.

1.º *Pistolet* (pistola) à *canon* (cañón); 2.º *pistolet* (hombre de aspecto extravagante) à *canon* (pieza musical): de ahí el cantante Ludovic.

1.º *Sabot* (zueco) à *degrés* (peldaños); 2.º *sabot* (instrumento para regular los tonos del arpa) à *degrés* (grados de un termómetro): origen del instrumento musical de Bex.

1.º *Aiguillettes* (tiras de carne) à *canard* (pato); 2.º *aiguillettes* (cordones de uniforme) à *canards* (notas musicales discordantes): origen de las *aiguillettes* musicales de Louise Montalescot.

1.º *Théorie* (teoría, libro) à *renvois* (remisiones tipográficas); 2.º *théorie* (teoría, grupo de personas) à *renvois* (eructos): origen del baile —el Luennchéruz— interpretado por las mujeres de Talú.

1.º *Phalange* (falange del dedo) à *dé* (dedal); 2.º *phalange* (falange, en el sentido militar de grupo de personas) à *dé* (dado): origen del grupo de los hijos de Talú y del dado.

1.º *Marquise* (marquesa) à *illusions* (ilusiones: una marquesa que no ha perdido las ilusiones); 2.º *marquise* (marquesina) à *illusions* (espejismos): origen de la marquesina bajo la cual desfilan ante los ojos de Séil-Kor toda clase de imágenes.

1.º *Loup* (lobo) à *griffes* (garras); 2.º *loup* (antifaz) à *griffes* (firma, rúbrica): origen de la máscara de Séil-Kor.

1.º *Fraise* (fresa) à *nature* (la naturaleza); 2.º *fraise* (gorguera) à *Nature* (el periódico «La Nature»): origen de la gorguera de Séil-Kor.

1.º *Feuille* (hoja vegetal) à *tremble* (tiemblo, álamo); 2.º *feuille* (hoja de papel) à *tremble* (del verbo *trembler*, temblar): origen del birrete de Séil-Kor recortado en una hoja de papel.

1.º *Marine* (la marina, las fuerzas navales) à *torpille* (torpedo, artefacto explosivo); 2.º *marine* (vestido azul marino) à *torpille* (torpedo, pez): origen del accidente que sufre Nina llevando un vestido azul marino.

1.º *Boléro* (bolero, prenda para vestir) à *remise* (descuento, como el que pudiera hacerse al comprador de esta prenda); 2.º *boléro* (bolero, baile) à *remise* (cochera, local donde se guardan coches): origen del bolero que bailan Séil-Kor y Nina.

1.º *Tulle* (tul) à *pois* (lunares de un velo); 2.º *Tulle* (la ciudad de Tulle) à *pois* (punto que sirve para señalar): origen del mapa de Corrèze en donde Tulle aparece marcada con un punto.

1.º *Martingale* (trabilla) à *tripoli* (trípoli, sustancia para sacar brillo a los botones de una presilla); 2.º *martingale* (martingala, argucia en el juego) à *Tripoli* (Trípoli, ciudad): origen de la argucia de Séil-Kor en el casino de Trípoli.

1.º *Mousse* (grumete) à *avant* (proa de un buque); 2.º *mousse* (musgo) à *Avent* (Adviento, en el sentido religioso): origen del lecho de musgo en donde duerme Nina la primera noche de Adviento.

1.º *Quinte* (quinta, en música) à *résolution* (resolución de una quinta musical); 2.º *quinte* (acceso de tos) à *résolution* (determinación que solventa un problema): origen del acceso de tos que sufre Nina en el momento de tomar una decisión.

1.º *Pratique* (cliente) à *monnaie* (moneda); 2.º *pratique* (pito, lengüeta que usan los titiriteros para cambiar de voz) à *Monnaie* (Teatro de la Monnai, en Bruselas): origen del pito de Cuijper.

1.º *Guitare* (título de una poesía de Victor Hugo) à *vers* (verso); 2.º *guitare* (guitarra; lo he reemplazado por una cítara) à *ver* (gusano): origen del gusano de Skarioffszky.

1.º *Meule* (almiar) à *bottes* (cubo de heno); 2.º *meule* (rueda de afilador) à *bottes* (estocada): origen del aparato de La Billaudière-Maisonniel.

1.º *Portée* (pentagrama) à *barres* (barras de compás); 2.º *portée* (carnada de gatos) à *barres* (*jouer aux barres*, juego

infantil llamado «moros y cristianos»): de ahí los gatos que juegan al escondite.

1.º *Arlequin* (arlequín) à *salut* (saludo); 2.º *arlequin* (bazofia, olla podrida) à *Salut* (exposición de la hostia consagrada que termina con una bendición por el sacerdote de la custodia): de ahí que se sirva una olla podrida al zuavo en el momento de esa ceremonia religiosa.

1.º *Châteleine* (castellana, señora de un castillo) à *morgue* (altivez, altanería); 2.º *châteleine* (cadena de pedrería) à *morgue* (morgue, depósito de cadáveres): origen de la cadena que lleva un cadáver en el episodio del zuavo.

1.º *Crachat* (escupitajo) à *delta* (delta, como el de un río formado por el escupitajo); 2.º *crachat* (venera, elemento decorativo) à *delta* (delta, letra del alfabeto griego): de ahí la Orden del Delta.

**P**ero me es imposible citar todos los ejemplos; me limitaré, pues, a lo que llevo dicho por lo que respecta a la creación basada en el acoplamiento de dos palabras tomadas en acepciones distintas.

Este procedimiento evolucionó y me llevó a tomar una frase cualquiera, de la que extraía imágenes, dislocándola al modo de un jeroglífico.

Veamos un ejemplo: en el cuento «Le poète et la moresque» utilicé la canción *J'ai du bon tabac*. El primer verso: *J'ai du bon tabac dans ma tabatière* (Tengo buen tabaco en mi tabaquera) ha dado origen a *Jade tube onde aubade en mat a basse tierce* (Jade tuvo albada mate —objeto mate— de tercera baja). Como puede verse, en la última frase aparecen todos los elementos del cuento.

La frase siguiente: *Tu ne l'auras pas* (Tú no lo tendrás) ha dado origen a *Dune en or a pas* (*a des pas*) (Duna de oro tiene pasos). De ahí el poeta que besa las huellas de unos pasos en una duna. —*J'en ai du frais et du tout râpé* (Lo tengo fresco y ralado) ha dado origen a *Jaune aide orfraie édit oracle paie* (Amarillo ayuda quebrantahuesos edita oráculo paga). De ahí el episodio en casa del chino. —*Mais ce n'est pas pour ton fichu nez* (Pero no será para tu condenada nariz) se ha convertido en *Mets sonne et bafoue, don riche humé* (Manjar repiquetea y te burla, rico don aspirado). Este es el origen del manjar repiqueteante que aspira Schahnidjar.

Proseguí el cuento sirviéndome de la canción *Au clair de la lune*:

1.º *Au clair de la lune mon ami Pierrot* (Al claro de la luna mi amigo Pierrot); 2.º *eau glaire* (cascada de un color secreción o de clara de huevo) de *là l'anémone à midi négro* (la anémona al mediodía negro). De ahí el episodio en el edén iluminado por el sol del mediodía.

Se ha borrado de mi memoria el uso que hice de los demás versos de la canción. Recuerdo únicamente que *Ma chandelle est...* (Mi candela está...) dio origen a *Marchande zélée* (vendedora diligente).

Veamos otro ejemplo de la aplicación del procedimiento evolucionado:

1.º *Napoléon premier empereur* (Napoleón primero, emperador); 2.º *Nappe ollé ombre miettes hampe air heure* (Mantel olé sombra migas asta aire hora). De ahí las bailarinas españolas subidas encima de la mesa y la sombra de las migas visible sobre el mantel —y el reloj de viento del país de Cogne (Jauja): asta (de bandera) aire (viento)—. Por lo que respecta a la anécdota relativa al príncipe de Conti, mis recuerdos son menos claros; no consigo recordar la palabra que me sirvió de punto de partida; recuerdo únicamente: 1.º à *jet continu* (a chorro continuo); 2.º à *geai Conti nu* (de grajo Conti desnudo).

Me servía de cualquier material. Así, en aquella época se veía por todas partes un anuncio de no sé qué aparato llamado «Phonotypia»; ello me dio pie a concebir *fausse note tibia* (falsa nota tibia —hueso); de ahí el personaje del bretón Lelgualch.

Llegué incluso a utilizar el nombre y las señas de mi zapatero: «Hellstern, 5, Place Vendôme» que convertí en *Hélice tourne zinc plat se rend dôme* (Hélice gira aeroplano se convierte —se rendre equivalía aquí a convertirse— en cúpula). Elegí el número cinco al azar; no creo que fuera el verdadero.

“El procedimiento me llevó a tomar una frase cualquiera, de la que extraía imágenes, al modo de un jeroglífico”

En un álbum de Caran d'Ache había visto una divertida serie de dibujos titulada: «Variaciones sobre el tema “Espérese un momento”». Uno de esos dibujos, titulado «Antesala ministerial», representaba a un pobre hombre que esperaba (y, a juzgar por su aspecto, llevaba mucho tiempo haciéndolo) sentado junto a un portero. Este dibujo me procuró las siguientes sugerencias: 1.º *Patience à l'antichambre ministérielle* (Paciencia —me refería a la espera— en la antesala ministerial); 2.º *patience* (tablilla para bruñir los botones de los uniformes) *à entiche ambre mine hystérique* (*enticher*: obstinarse, referido a *ambre*: ámbar; *mine hystérique*: rostro histérico, que se precipita hacia...). De ahí el aparato descrito.

Los cuadros plásticos animados están contruidos sobre versos del *Napoleón II* de Victor Hugo. Pero en este punto mi memoria presenta numerosas lagunas que me obligarán a indicarlas mediante puntos suspensivos.

1.º *Oh revers oh leçon quand l'enfant de cet homme*

(Oh desastre oh ejemplo cuando el hijo de aquel hombre)

2.º *Or effet herse oh le son... séton*

(Ahora bien efecto rastrillo oh sonido... sedal)

1.º *Eut reçu pour hochet la couronne de Rome*

(Recibió por sonaja la corona de Roma)

2.º *Ursule brocket lac Hurone drome (hippodrome)*

(Úrsula lacio lago Hurona dromo hipódromo)

1.º *Quand on l'eut revêtu d'un nom qui retentit*

(Una vez revestido de un sonoro nombre)

2.º *Carton hure oeuf fêtu...*

(Cartón cabeza de animal huevo brizna...)

1.º *Quand on eut pour sa soif posé devant la France*

(Cuando para su sed ante Francia se hubo ofrecido)

2.º *... pourchasse oie rose aide vent...*

(... persigue oca rosa ayuda viento...)

1.º *Un vase tout rempli du vin de l'espérance*

(Un cáliz colmado del vino de la esperanza)

2.º *... sept houx rampe lit... Vesper*

(... siete acebo pasamano cama... Vesper)

De ahí los «Embrujados del lago Ontario» y «Haendel escribiendo en el pasamanos».

Buceando en la memoria, encuentro también los siguientes ejemplos:

1.º *Rideau cramoisi* (La cortina carmesí, título de un cuento de Barbey d'Aurevilly); 2.º *Rit d'ocre à moisi* (Rie de ocre mohoso).

1.º *Les inconséquences de Monsieur Drommel* (Las inconsecuencias del señor Drommel, título de un libro de Cherbuliez); 2.º *Raisin qu'un Celte hante démon scie Eude Rome elle* (Uva que un celta frecuente demonio sierra Roma ella).

1.º *Charcutier* (salchichero); 2.º *Char qu'ut y est* (carro que do —la nota do— está). 1.º *Valet de pied* (lacayo); 2.º *Va laide pie* (va fea urraca). Estas dos palabras, con la preposición *à*, habían acudido al conjuro de dos palabras iniciales que he olvidado.

En el episodio de Fogar, recuerdo haber empleado la frase *Mane Thecel Pharès*, que convertí en *manette aiselle phare* (manecilla axila farol); de ahí el farol de manecilla que enciende Fogar. También recuerdo que *lupus* (lobo) venía de *Lupus* (lupus, enfermedad).

En resumen, este procedimiento se halla estrechamente emparentado con la rima. En ambos casos existe una creación imprevista debida a combinaciones fonéticas.

Se trata de un procedimiento esencialmente poético.

Una vez hallado, es preciso saber utilizarlo correctamente. Y, del mismo modo que con la rima pueden hacerse buenos o malos versos, con este procedimiento pueden escribirse obras buenas o malas.

*Locus Solus* se escribió de acuerdo con tal procedimiento. Pero, de hecho, me serví casi de modo exclusivo de su modalidad más evolucionada. Es decir, que obtenía una suerte de imágenes de la dislocación de un texto cualquiera, como en los ejemplos de *Impresiones de África* que acabo de citar. En una ocasión reaparece el procedimiento en su forma primitiva con la palabra *demoiselle* considerada en dos sentidos; e, incluso en este caso, una segunda palabra ha sufrido una dislocación entroncable con el procedimiento evolucionado:

1.º *Demoiselle* (señorita) *à prétendant* (pretendiente);

2.º *demoiselle* (pisón) *à rêtre en dents* (soldado hecho con dientes).

De modo que el problema que se me planteaba era ni más ni menos que la ejecución de un mosaico por un pisón. Tal es el origen del complicado aparato descrito. En realidad, era inherente al procedimiento que se suscitara una especie de *ecuaciones de hechos* (según una expresión empleada por Robert de Montesquiou en un estudio sobre mis libros), ecuaciones que había que resolver *lógicamente*. (Se hicieron muchos juegos de palabras a propósito de *Locus Solus: Loufocus Solus* —de *loufoque*: chiflado—, *Cocus Solus* —de *cocu*: cornudo—, *Blocus Solus ou les bâtons dans les Ruhrs* —de *mettre des batons dans les roues*: poner obstáculos—, *Lacus solus* —a propósito de la novela de Pierre Benoît *Le lac salé*: El lago salado—, *Locus Coolus, Coolus Locus* —a propósito de una obra teatral de Romain Coolus—, *Gugus Solus, Locus Saoulus* —de *saoul*: borracho—, etc. Dejé de hacerse uno que a mi juicio debiera haberse hecho: *Logicus Solus*.

Recuerdo que añadí otras palabras a *prétendant* de las que saqué todo cuanto se refiere al soldado; pero sólo recuerdo una de esas palabras: *prétendant refusé* (pretendiente rechazado), que convertí en *rêve usé* (sueño gastado); de ahí el sueño del soldado.

También recuerdo que he utilizado varios versos de mi propio poema «La Source» (del libro *La Vue*). Pero no recuerdo de todo ello sino lo que sigue:

*Elle comence tôt sa tournée asticote*

(Empieza pronto su molesto recorrido)

*Ailé coma... Saturne Elastique hotte*

(Alado letargo... Saturno Elástico banasta)

*Avec un parti pris de rudesse ses gens*

(Con una actitud deliberadamente ruda los suyos)

*Ave cote part type rit des rues d'essai sauge*

*En type des rues rit d'essai sauge*

(*Ave* alícuota parte tipo ríe de las calles de ensayo salvia.

Como tipo de las calles ríe de ensayo salvia)

*Qui tous seraient*

(Que serían todos o «que toserían»)

*Qui toux sert*

(Quien tose sirve)

En el episodio del gallo Mopsus aparecen: *ailé* (el gallo alado) *coma* (inmóvil como en un letargo); *Saturne* (puesto en comunicación con Saturno); la banasta elástica, el *Ave* (avemaría) y, finalmente, la risa que provoca en Noël el hecho de que Mopsus ofrezca una flor de salvia a Faustine.

El dado con las inscripciones *L'ai-je eu, l'ai-je, l'aurai-je* (¿lo tuve, lo tengo, lo tendré?) proviene de la palabra *déluge* (diluvio): de *dé leus-je* (dado-lo tuve). En este caso, he optado por *l'ai-je eu* en vez de *leus-je* (¿lo he tenido? en vez de ¿lo tuve?) porque temí que, si escribía *dé leus-je*, el procedimiento sería demasiado visible para el lector.

No recuerdo ningún otro detalle relativo a *Locus Solus*.

Ya he dicho antes que *L'Étoile au front* y *La Poussière de soleils* fueron contruidos de acuerdo con el mismo procedimiento. Recuerdo que en *L'Étoile au front* las palabras *singulier* (singular) y *pluriel* (plural) dieron origen a *Saint-Jules* (San Julio) y *pelure* (cáscara) en el episodio del papa San Julio. (Entre mis papeles figura una explicación muy clara de cómo escribí *L'Étoile au front* y *La Poussière de soleils*. También puede hallarse en ellos un episodio escrito inmediatamente después de *Locus Solus*, e interrumpido por la movilización de 1914, en el que aparecen Voltaire y un lugar poblado de luciérnagas; quizás este manuscrito pudiera publicarse.)

Por supuesto, mis libros restantes (*La Doublure, La Vue* y *Nouvelles Impressions d'Afrique*) nada deben al procedimiento que acabo de exponer.

Está, en cambio, contruido de acuerdo con este procedimiento un libro iniciado y compuesto ya en la imprenta Leme-re, 6 Rue des Bergers (un episodio que transcurre en Cuba<sup>3</sup>, escrito para el teatro).

Son ajenos al procedimiento los poemas «L'Inconsolable» y «Têtes de carton du carnaval de Nice», al igual que «Mon

.....  
“Del mismo modo que con la rima pueden hacerse buenos o malos versos, con el procedimiento pueden escribirse buenos y malos libros”  
.....

“También quisiera rendir homenaje al hombre de incommensurable genio que fue Julio Verne. Mi admiración por él es infinita”

Âme», escrito a los diecisiete años y publicado en *Le Gaulois* el 12 de julio de 1897.

No existe relación alguna entre el libro *La Doublure* y el relato *Chiquenaude*.

No quiero dejar de aludir a una curiosa crisis que me sobrevino a la edad de diecinueve años, cuando estaba escribiendo *La Doublure*. Durante algunos meses experimenté una sensación de gloria universal de extraordinaria intensidad. El doctor Pierre Janet, que me ha tratado muchos años, ha descrito esta crisis en el primer volumen de su libro *De l'Angoisse a l'extase*, donde me da el nombre de Martial, que eligió del Martial Canterel de *Locus Solus*.

También quisiera rendir homenaje en las presentes notas al hombre de incommensurable genio que fue Julio Verne.

Mi admiración por él es infinita.

En algunas páginas de *Viaje al centro de la tierra*, *Cinco semanas en globo*, *Veinte mil leguas de viaje submarino*, *De la tierra a la luna*, *Alrededor de la luna*, *La isla misteriosa* y *Héctor Servadac*, Verne se ha elevado a las cimas más altas que pueda alcanzar el verbo humano.

Tuve la inmensa dicha de que me recibiera en Amiens, donde yo hacía el servicio militar, y me cupo en suerte el honor de poder estrechar la mano que había escrito tantas obras inmortales.

Bendito sea este incomparable maestro por las horas sublimes que he pasado a lo largo de toda mi vida leyéndolo y releéndolo sin cesar.

También quiero dejar constancia aquí de un hecho bastante curioso. He viajado mucho. En 1920-1921 di la vuelta al mundo siguiendo la ruta de la India, Australia, Nueva Zelanda, las islas del Pacífico, China, Japón y América. (En el curso de este viaje me detuve en Tahití, donde hallé todavía a algunos personajes del admirable libro de Pierre Loti<sup>4</sup>) Conocía ya los principales países de Europa, Egipto y todo el norte de África, y más tarde visité Constantinopla, Asia Menor y Persia. Se da el caso, sin embargo, de que ninguno de estos viajes me procuró el menor material para mis libros. Me ha parecido que valía la pena señalar este hecho por cuanto muestra de modo muy palpable la importancia que tiene en mi obra la imaginación creadora.

Terminaré con unos breves apuntes biográficos. Me educé con mi hermana Germaine, luego duquesa de Elchingen y más tarde princesa de Moskova, a partir del 21 de octubre de 1928, fecha en que murió sin descendencia el hermano mayor de mi cuñado, Napoleón Ney, príncipe de Moskova, casado con S. A. I. la princesa Eugenia Bonaparte, descendiente directa del rey José y de Luciano Bonaparte. Cabe destacar una circunstancia curiosa. Casi todos los nombres del Imperio napoleónico se hallaban reunidos en la familia de mi cuñado: su hermano paterno era príncipe de Essling y duque de Rívoli; su hermana mayor había contraído matrimonio con S. A. el príncipe Murat, pretendiente al trono de Nápoles; en cuanto a sus restantes hermanas, eran la princesa Eugenia Murat, la duquesa de Camastra, la duquesa de Albufera y la duquesa de Fezensac. Además, mi sobrino y único heredero, Michel Ney, duque de Elchingen y luego príncipe de Moskova, contrajo matrimonio, el 26 de febrero de 1931, con Mme. Hélène La Caze, nietastra de Fernando de Lesseps y resobrino de Napoleón III y de la emperatriz Eugenia. El príncipe Murat y yo fuimos testigos de boda.

Mi hermano mayor Georges, muerto en 1901, era ya casi un hombre cuando nosotros éramos unos chiquillos.

Conservo un recuerdo delicioso de mi infancia. Puedo afirmar que entonces gocé de algunos años de felicidad completa.

Mi madre adoraba la música y, viéndome dotado para ese arte, me hizo pasar a los trece años del liceo al Conservatorio, no sin alguna ligera oposición por parte de mi padre.

Ingresé en la clase de piano de Louis Diémer y obtuve un segundo accésit y luego un primer accésit.

Hacia los dieciséis años traté de componer algunas melodías sobre versos míos. Los versos se me ocurrían siempre con facilidad, pero la música se me resistía. Un día, a los diecisiete

años, tomé la decisión de abandonar la música para dedicarme a la poesía: acababa de configurarse mi vocación.

A partir de aquel momento se apoderó de mí la fiebre del trabajo. Trabajé, por así decirlo, día y noche a lo largo de varios meses, al cabo de los cuales escribí *La Doublure*, cuya composición coincidió con la crisis que describe Pierre Janet.

Cuando apareció *La Doublure*, el 10 de junio de 1897, su escasa aceptación fue para mí un golpe terrible. Tuve la impresión de que caía en tierra desde lo alto de una prodigiosa cúspide de gloria. Fue tal el trastorno que experimenté que incluso llegó a manifestarse una especie de enfermedad cutánea que se tradujo en un enrojecimiento de todo el cuerpo. Mi madre hizo que nuestro médico me reconociera porque creía que se trataba de sarampión. El resultado principal de aquel impacto emotivo fue una grave enfermedad nerviosa que me aquejó durante mucho tiempo.

Me puse a trabajar de nuevo, pero con más prudencia que en la época de mi gran crisis de agotamiento. Durante algunos años me limité a indagaciones y tanteos. Ninguna de mis obras me satisfizo, salvo *Chiquenaude*, que publiqué hacia 1900.

A los veintiocho años, publiqué *La Vue*. Este poema apareció en *Le Gaulois du Dimanche* y llamó la atención de algunos hombres de letras. Incluso se le aludió en *Le Sire de Vergy*, una opereta que por aquella época se representaba en las Variétés: uno de los personajes, ya no recuerdo cuál, miraba en un cortaplumas, que le entregaba Eve La Vallière, una vista que representaba la batalla de Tolbiac.

Después de *La Vue*, escribí *Le Concert* y *La Source*, y luego me dediqué a la experimentación durante varios años, en el curso de los cuales publiqué únicamente, en *Le Gaulois du Dimanche*, *L'Inconsolable* y *Têtes de carton du carnaval de Nice*. Esta experimentación era para mí una tortura, y he llegado a revolcarme por el suelo, presa de accesos de furia, al sentirme incapaz de conseguir las sensaciones de arte a las que aspiraba.

Finalmente, hacia los treinta años, tuve la impresión de haber hallado mi camino en las combinaciones de palabras que he mencionado. Escribí *Nanon*, *Une page du folklore breton* y más tarde *Impresiones de África*.

*Impresiones de África* apareció por entregas en *Le Gaulois du Dimanche* y pasó completamente inadvertido.

Tampoco prestó nadie atención a esta obra cuando apareció en forma de libro. Sólo Edmond Rostand, a quien había mandado un ejemplar, la comprendió inmediatamente, se apasionó por ella y habló de ella a todo el mundo, hasta el punto de leer algunos fragmentos en voz alta a sus familiares. Solía decirme: «Su libro podría proporcionar materia para una extraordinaria obra de teatro». Estas palabras me influyeron. Además, me dolía la incompreensión que me rodeaba y pensé que tal vez ganaría más fácilmente el favor del público a través del teatro que a través del libro.

Convertí *Impresiones de África* en una obra teatral que hice representar primero en el Teatro Fémina y luego en el Teatro Antoine.

Fue más que un fracaso. Fue un auténtico escándalo. Me llamaban loco, jaleaban a los actores, arrojaban calderilla al escenario y el director del teatro recibía cartas de protesta.

Hice una gira por Bélgica, Holanda y el norte de Francia sin alcanzar mejores resultados.

Entre tanto iba escribiendo *Locus Solus*.

Al igual que *Impresiones de África*, el libro apareció por entregas en *Le Gaulois du Dimanche* y pasó tan inadvertido como el anterior.

En las librerías, las ventas fueron nulas.

Quise recurrir de nuevo al teatro y pedí a Pierre Frondaie que escribiera una adaptación escénica de *Locus Solus*. La hice representar con gran riqueza de medios en el Teatro Antoine.

El día del estreno se produjo un tumulto indescriptible. Fue una verdadera batalla porque, en esa ocasión, aunque casi todo el auditorio me era adverso, contaba al menos con un grupo de fervientes partidarios.

El hecho fue muy comentado y me convirtió en un personaje conocido de la noche a la mañana.

Pero no fue un éxito, sino un escándalo, ya que, aparte del

“No puedo dejar de insistir sobre la dolorosa contrariedad que ha supuesto siempre para mí la incompreensión hostil hacia mi producción”

pequeño grupo favorable al que he aludido, la opinión me era unánimemente contraria.

En palabras de un periodista, hubo contra mí un verdadero «motín de estilográficas».

Fui nuevamente motejado de loco y misticador; toda la crítica se mostró indignada.

Pero, de todos modos, algo había conseguido: el título de una de mis obras era célebre. En todas las revistas teatrales de aquel año hubo una escena basada en *Locus Solus* y dos revistas hallaron inspiración para su título en el de mi obra: *Cocus solus* (que, más afortunada que su casi homónima, pasó de las cien representaciones) y *Blocus Solus ou les bâtons dans les Ruhrs*.

Pensando que tal vez la incompreensión del público se debiera al hecho de que las obras teatrales que hasta entonces le había ofrecido eran adaptaciones de libros, decidí escribir una obra destinada especialmente a las tablas.

Escribí *L'Étoile au front* e hice que se representara en el Vaudeville. Nuevo tumulto, nueva batalla, pero esta vez mis partidarios eran más numerosos. En el tercer acto la efervescencia llegó a tal punto que hubo que bajar el telón durante algún tiempo en plena representación.

Durante el segundo acto, como uno de mis adversarios gritara a los que aplaudían: «*Hardi la claque!*» (¡Vaya con la claque!), Robert Desnos le replicó: «*Nous sommes la claque et vous êtes la joue!*» (¡Nosotros somos la claque —claque: a la vez *claque* teatral y bofetada— y usted la mejilla!) La ocurrencia fue muy celebrada y se citó en diversos periódicos. (Una observación curiosa: si cambiamos un poco las letras, la frase se convierte en «*Nous sommes la claque et vous êtes jaloux!*» (¡Nosotros somos la *claque* y usted está celoso!), frase que a buen seguro también hubiera sido apropiada.)

También en aquella ocasión la crítica se cebó en mi obra y nuevamente habló de locura y misticación. Llamaron a la obra, haciendo un juego de palabras con el título *L'araignée sous le front* (de *avoir une araignée dans le plafond*: faltarle a uno un tornillo) y hubo periodistas que entrevistaron a los actores para saber si escribía mis obras en serio o con la intención de tomar el pelo a la gente.

Me enteré de que al final de una de las representaciones un grupo de estudiantes había estado al acecho del momento en que yo saliera del teatro para abuchearme.

Pero el número de mis partidarios aumentaba.

Después de *L'Étoile au front*, escribí *La Poussière de soleils*, que hice representar en la Porte-Saint-Martin.

Se quitaban de las manos las entradas para el estreno y la afluencia de público fue enorme. Muchos acudían con el único deseo de asistir a una sesión tempestuosa y desempeñar un papel en el tumulto.

Sin embargo, la representación se desarrolló con normalidad. Con todo, en una ocasión, al iniciarse un intento de manifestación hostil, uno de mis partidarios gritó: «¡Que se callen los idiotas!».

Nadie comprendió la obra y, salvo raras excepciones, las reseñas de los periódicos fueron detestables.

Di más tarde una serie de representaciones en el Teatro de la Renaissance sin alcanzar mejores resultados. Al final de la obra, parte del público reclamaba irónicamente la presencia

del autor. Sin embargo, a cada nueva representación veía que aumentaba el número de mis partidarios.

Para escribir *L'Étoile au front* y *La Poussière de soleils* había interrumpido la composición de una obra en verso iniciada en 1915<sup>5</sup>.

Por aquel entonces había vuelto a la poesía, después de varios años dedicados exclusivamente a la prosa, y la obra a la que me refiero era *Nouvelles Impressions d'Afrique*, que terminé de escribir en 1928.

Resulta increíble el tiempo que exige la composición de una obra en verso de esta índole.

Trataré de dar una idea del asunto.

*Nouvelles Impressions d'Afrique* debía contener una parte descriptiva. Se trataba de la descripción de unos minúsculos gemelos de teatro, cada uno de cuyos tubos, de dos milímetros de anchura, contenía una diapositiva: los bazares de El Cairo en un caso, un muelle de Luxor en el otro.

Describí en verso estas dos fotografías. (Se trataba, en suma, de volver al punto de partida de mi poema *La Vue*.)

Una vez concluido este primer trabajo, empecé a repasar la obra desde el comienzo para perfilar los versos. Pero no tardé en tener la impresión de que, aunque dedicara a ello toda mi vida, no podría salir con bien de la empresa y renuncié a perseguirla.

En total, cinco años de trabajo. Si el manuscrito aparece entre mis papeles, acaso pueda interesar en su estado actual a algunos de mis lectores.

Si, de los trece años y medio que transcurrieron entre el invierno de 1915 y el otoño de 1928, descontamos los cinco años que acabo de mencionar y el tiempo que me ocupó la composición de *L'Étoile au front* y *La Poussière de soleils*, sacaremos la conclusión evidente de que he necesitado no menos de siete años para escribir *Nouvelles impressions d'Afrique* en la redacción que he presentado al público.

Llegado al término de la presente obra, no puedo dejar de insistir sobre la dolorosa contrariedad que ha supuesto siempre para mí la incompreensión hostil casi general que ha acogido mi producción.

(La primera edición de *Impresiones de África* tardó veintidós años en agotarse.)

Sólo he conocido en mi vida la auténtica sensación de éxito cuando cantaba acompañándome al piano y sobre todo cuando hacía imitaciones de actores o personas conocidas.

Al menos en estas ocasiones mi éxito era enorme y unánime.

A falta de otra cosa, me refugio en la esperanza de obtener alguna audiencia póstuma a través de mis libros. ❖

La exposición **Locus Solus** podrá verse en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía del 25 de octubre de 2011 hasta el 28 de febrero de 2012. Durante ese año también se exhibirá en el Museo Serralves de Oporto (Portugal).

Traducción de Pere Gimferrer. Publicada en “*Impresiones de África*”, trad. María Teresa Gallego y María Isabel Reverte, Ediciones Siruela, Madrid, 1990. Agradecemos a la editorial Siruela su gentileza en permitir la publicación del texto.

1 Había a veces una ligera diferencia entre las palabras, como aquí por ejemplo, donde *ilot* difiere un poco de *ilote*. (N. del A.)

2 Descubrí después de la publicación de mi libro que había en el planeta Marte un lago llamado *Solis Lacus*. (N. del A.)

3 Más tarde, el autor hizo destruir este esbozo de composición. Los *Documents pour servir de cannevas* (Pauvert, 1963) son los seis primeros de una serie de treinta documentos que debían formar este libro. (N. del E.)

4 Se refiere a la novela de Pierre Loti: *Le Manage*. (N. del T.)

5 Ya que hago referencia a mi producción poética, creo que viene al caso citar cuatro versos que, en mi primera juventud, me había divertido añadir a la poesía de Victor Hugo que empieza del siguiente modo:

—*Comment, disaient-ils,*

*Avec nos nacelles*

*Fuir les alguazils?*

—*Ramez, disaient-elles.*

(¿Cómo, decían ellos, /con nuestras barquichuelas/ huir de los alguaciles?/

Remad, decían ellas)

A los últimos versos de la poesía debían

seguir estos cuatro de mi invención:

—*Comment, disaient-ils,*

*Nous sentant des ailes*

*Quitter nos corps viles?*

—*Mourez, disaient-elles*

(¿Cómo, decían ellos, / Si sentimos que tenemos alas/ Desprendernos de la carne vil? Morios, decían ellas)