

INTRODUCCIÓN

François Piron

Llevándose la mano a la cabeza con enternecedora sencillez, se levantó la tapa y vi, limpiamente atornillada a la glándula pineal, la máquina poética. Me pareció comprender que era una esfera de metal de suspensión cardán, hueca, y llena de miles de láminas minúsculas de aluminio en cada una de las cuales iba grabada una palabra diferente. La esfera giraba en sus dos ejes y luego se paraba y dejaba caer una palabra por una abertura inferior. La hacen girar así –con la fuerza de eso que llaman el pensamiento– hasta obtener todos los elementos necesarios para formar una frase¹.

Dedicar una exposición a Raymond Roussel (1877-1933) pudo parecer durante mucho tiempo una empresa paradójica, puesto que casi nada se sabía del autor. Todo lo que había eran unas cuantas cartas y fragmentos de manuscritos que conservaba Michel Leiris, y unas cuantas fotos que reunió John Ashbery en París en la década de 1950. Junto con los testimonios de los surrealistas, esos escasos documentos eran toda la memoria que quedaba de aquel escritor que, en vida, tuvo buen cuidado de no dejar que trascendiera información alguna acerca de su biografía ni de la génesis de sus obras hasta que se publicó su testamento literario, *Comment j'ai écrit certains de mes livres* [Cómo escribí algunos libros míos, 1935], redactado, según confesó él mismo, con «la esperanza de hallar quizá, en lo referido a mis libros, algún reconocimiento póstumo». Pues, pese a determinada celebridad escandalosa cosechada en vida con las adaptaciones teatrales de sus novelas *Impressions d'Afrique* [Impresiones de África], en 1911, y *Locus Solus*, en 1922, tras las que vinieron dos obras escritas para el teatro, *L'Étoile au front* [La estrella en la frente, 1924] y *La Poussière de soleils* [El polvo de soles, 1926], su obra siguió siendo minoritaria, y el autor nunca gozó de la «fama» a la que

aspiraba a los veinte años, cuando escribió su primera novela en verso, *La Doublure* [El doble, 1897]. No obstante, aunque nunca alcanzara el éxito, dedicó la mayor parte de su tiempo y de su fortuna a perseguir, a través de su obra literaria, la fama.

Hasta 1953 no apareció por primera vez un libro llamado *Étude sur Raymond Roussel*, del escritor Jean Ferry; y, en 1972, se publicó una biografía a cargo de François Caradec. Asimismo, a partir de 1963, la nueva edición completa de las obras de Roussel a cargo del editor Jean-Jacques Pauvert, hizo que finalmente se considerase a Roussel con mayor interés. Marcel Duchamp, a quien una notoriedad tardía sacó de su prolongado anonimato, mencionó en muchas ocasiones *Impressions d'Afrique* como fuente principal de su *Grand Verre* [Gran vidrio]; Michel Foucault le dedicó al autor una de sus obras (1963); y una generación de escritores, desde el Nouveau Roman hasta los poetas del Ouvroir de Littérature Potentielle (OuLiPo), vieron en Roussel al precursor de la «novela moderna». Aparecieron traducciones de sus principales obras al inglés, al alemán, al castellano y, aunque esos textos no gozaran de reconocimiento académico, empezaron a difundirse, a menudo gracias a los artistas que se apropiaron de una obra aparentemente anacrónica e inasible.

De Roussel, lo que más a menudo trasciende es su «procedimiento» de escritura, que suele proyectar una sombra sobre su obra e impedir que se lea. Y también las anécdotas acerca del tren de vida fastuoso y a veces excéntrico del autor, que durante mucho tiempo han fascinado a sus exégetas tanto como el «procedimiento». No obstante, aunque es innegable que este «procedimiento», basado en la ambivalencia de las palabras, constituye la singularidad de la escritura del autor, no debería perderse de vista la finalidad a la que sirve: la creación de un «mundo completo» donde «la imaginación lo es todo», donde «el dominio del concepto» prevalece sobre el de la realidad.

Hubo que esperar hasta 1989, año en el que inesperadamente aparecieron nueve cajas de documentos almacenados en un guardamuebles parisino desde

principios de la década de 1930, para descubrir los archivos de Raymond Roussel: miles de páginas manuscritas y de galeradas, cientos de fotografías de la familia y de viajes, decenas de cuadernos donde constan las dedicatorias que escribió en los libros que enviaba, las notas que tomó de los libros leídos en la Bibliothèque nationale, la agenda de su madre o el diario de su viaje a Egipto. Y un conjunto de cartas recibidas, donde aparecen los nombres de André Breton, Robert Desnos o Michel Leiris, y de otros muchos. Una pléthora de nuevos detalles ilumina la vida de Roussel y su obra se enriquece con casi cuatro mil páginas inéditas, que permitieron publicar en francés los textos inconclusos de *La Seine* [El Sena], *Les Noces* [La boda] y *L'Allée aux lucioles* [El paseo de las luciérnagas], que se suman a las diez obras que editó Roussel. Y precisamente sobre lo que estas páginas inéditas revelan de la influencia de Roussel en la literatura, nos habla Annie Le Brun en el presente catálogo.

Los archivos han permitido ante todo reconstruir un contexto social y cultural sin el que no hubiera sido posible entender a Roussel. La intención deliberada de esta exposición consiste, en primer lugar, en situar a Roussel en su época, en los albores del siglo XX, y en definir su singularidad tomando en consideración qué aspectos de su cultura dependen de los gustos de una época y de un ambiente social determinados.

Pues tanto en sentido propio como en sentido figurado, las obras de Roussel son, como sucede en su novela *Locus Solus*, «lugares solitarios», apartados del mundo; «museos» donde el tiempo ha quedado detenido, repletos de colecciones de objetos que reunieron unos personajes creados frecuentemente a imagen y semejanza del autor: investigadores, eruditos, coleccionistas retirados del mundo para quienes todos los objetos, todos los libros, todas las imágenes, remiten a una historia, a una anécdota, a un recuerdo, y precisan de una explicación. Tal es el origen de la estructura de muchas de las obras de Roussel, que consiste en un engaste exponencial de relatos, donde se alternan descripciones y explicaciones, donde la narración se construye en «cadena», una cadena que lleva de un relato a

otro. *La Poussière de soleils* proporciona un ejemplo perfecto de tal estructura: todas y cada una de las reliquias son un indicio en la búsqueda de un tesoro escondido, y hay que considerarlas como elementos de un jeroglífico.

No obstante, la obra de Roussel existe en buena medida gracias a la acogida que tuvo, que no es desde luego la que él había previsto. Si su obra ha llegado hasta nosotros es, ante todo, por el entusiasmo de los surrealistas, que la defendieron con pasión durante toda la década de 1920, aunque Roussel no formó parte del grupo y se mantuvo siempre alejado de sus actividades. De la misma forma que el aduanero Rousseau, con quien lo han comparado muchas veces, Roussel se consideraba ante todo un clásico, no sentía ningún interés por las transgresiones de las vanguardias literarias y artísticas, y le dejaban indiferente las escuelas y las consignas. No obstante, con o sin razón, su pervivencia se debe a la predilección de los dadaístas y de los surrealistas y, más tarde, al interés de los estructuralistas y de los miembros del OuLiPo, que lo consideraron un precursor. Curiosamente, todos y cada uno de los escritores y artistas que se inspiraron en Roussel tienen razones y motivos diferentes y, muchas veces, contradictorios. La profunda y duradera influencia de Roussel en un buen número de artistas perfila posteridades divergentes: por ejemplo, el concepto para-científico y diagramático del Grand Verre de Duchamp; o los desdoblamientos «paranoico-críticos» de las imágenes en Salvador Dalí. Entre esas vías singulares, tradicionalmente consideradas antagónicas, se halla la obra de Roussel, imposible de reducir a cualquier interpretación unívoca y, por eso mismo, interpretada una y otra vez.

La aproximación a Roussel mediante una exposición consiste, pues, a un tiempo, en cartografiar la mencionada posteridad a lo largo del siglo XX, y en entender cómo esa obra y, en muchos aspectos, su autor, se hallan suspendidos entre dos mundos, entre «la perversión clásica y la invención moderna», recurriendo al título del coloquio de Cerisy dedicado a Roussel que se celebró en 1992. Entre dos mundos, es decir, entre dos culturas y dos aproximaciones a

las formas y las funciones de la creación artística en Europa al filo de la Primera Guerra Mundial, pero también entre dos sociedades. En particular, deberían tenerse en cuenta las consecuencias del entorno social y, sobre todo, de la situación económica, en un escritor tan imbuido de la noción de «destino».

La fortuna de la familia Roussel procedía de la especulación, fruto de la dedicación a inversiones financieras e inmobiliarias del padre de Roussel. Cuando este murió prematuramente en 1894 (a los sesenta y dos años, cuando Raymond, el hijo menor, solo contaba diecisiete años), le dejó a su mujer una fortuna y un patrimonio considerables, que ella se encargó, como luego haría su hijo, de gastar. De modo que, con la muerte del padre, concluyó el crecimiento financiero de la economía familiar.

El incremento de la fortuna de la familia Roussel fue, al parecer, tan espectacular como repentino y característico del impresionante desarrollo de la especulación bursátil en el París de la segunda mitad del siglo XIX. Seguramente, esta fue una de las razones por las que Roussel no vio en esa fortuna sino una «buena estrella», un «filón milagroso», un «premio gordo» innato. Durante toda su vida se comportó como un heredero que gastaba la riqueza: era dado a un tren de vida suntuoso, a una generosidad proverbial y, sobre todo, a gastos fastuosos que invirtió a manos llenas en su obra, al principio en los libros, que publicó durante toda su vida por su cuenta, y luego en los montajes teatrales, muy costosos, para los que todo le parecía poco. Encargaba los decorados y el abundante vestuario a los especialistas más conocidos (en los archivos de Roussel se conservan las facturas, de importes astronómicos, del vestuario que hizo Paul Poiret para *Locus Solus*); remuneraba a actores y directores escénicos de renombre con cantidades mucho más elevadas que las que solían cobrar, etcétera. La fortuna de Roussel es conocida y, por más que le permitiera no tener otra preocupación que su obra durante toda la vida, no es menos cierto que también fue una víctima social de ella. En una recapitulación del montaje de *Locus Solus* queda

perfectamente resumida la consideración que le merece a una amplia mayoría de la crítica parisina Roussel y su obra: «En el preciso momento en que el Teatro de Moscú nos trae el ejemplo más soberbio de una revolución dramática, se están despilfarrando unos cuantos cientos de miles de francos en la producción de *Locus Solus*. A menos que el señor Raymond Roussel sea, sin más, un misántropo cínico, que pretenda demostrar hasta qué punto el poder soberano del dinero puede despreciar al público»². Más allá de esa condición social de millonario, que, a un tiempo, le proporciona ventajas y aislamiento, los orígenes bursátiles de la fortuna de Roussel tienen un claro impacto en su concepto de la economía. Los protagonistas de sus obras a menudo están creados a su imagen y semejanza: Canterel en *Locus Solus*, Guillaume Blache en *La Poussière de soleils*, o Trézel en *L'Étoile au front*, son todos individuos espirituales que no tienen necesidades; y, aunque trabajan encarnizadamente, se trata esencialmente de tareas completamente intelectuales, sin propósito alguno de rentabilidad, e invierten su fortuna en colecciones de objetos poco comunes, o en inventos fabulosos que en ningún caso encuentran limitaciones de financiación. En *Impressions d'Afrique*, el «Club de los Incomparables» que crea el grupo de náufragos europeos en la capital del reino africano de Ponukelé, construye una reproducción en miniatura del Palais Brongniart, sede de la Bolsa de París desde 1826, donde se celebra una «sesión de especulación», que se convierte en concurso de improvisación poética: «Durante un cuarto de hora, los cinco intermediarios vocearon sin tregua unos alejandrinos deplorables que los especuladores, siguiendo las fluctuaciones de la cotización, improvisaban deprisa y corriendo, echando mano de todo tipo de ripios». Ninguna imagen puede ilustrar de forma más clara la idea pueril y mágica que tenía Roussel de cómo funciona la fluctuación de los valores bursátiles. Por más que Roussel solo fuera un beneficiario pasivo, o precisamente por eso, no dejó de ser un testigo privilegiado de esa primera generación de fortunas íntegramente nacidas de la especulación basada en la fluctuación de productos

financieros, y no es difícil imaginar hasta qué punto esa nueva forma de retribución podía parecer irreal a quien no era sino un heredero.

Un análisis del contexto en que concibió Roussel su obra no puede evitar establecer una analogía entre, por una parte, lo que supuso el desarrollo de la economía bursátil en la segunda mitad del siglo XIX, que acarrió la desestabilización de unos valores sometidos a partir de ese momento a formas de subjetividad inscritas en la volatilidad del deseo, convirtiéndolos en valores fluctuantes; y, por otra parte, lo que Roussel llevó a cabo en su obra, tanto en el ámbito de la cultura como en el de la economía del signo. Muchos autores han comentado las consecuencias de la «desmaterialización» de la economía y de la moneda en un conjunto de representaciones del mundo, tanto políticas, como económicas o culturales, a principios del siglo XX³. En el caso de Roussel, da la impresión de que la desestabilización de los valores adoptó un sesgo especialmente singular. El ensayo de Patrick Besnier, en el presente catálogo, destaca la relación ambivalente que mantiene Roussel con una cultura «clásica», e incluso académica, que es la de su círculo social: un conjunto de valores, de nombres, de formas de pensar y de ser, que se consideraban inmutables y que Roussel, aparentemente, perpetúa «como es lógico». No obstante, al hacerlo, utiliza esa cultura pero la inscribe en un juego, con frecuencia carnavalesco, donde las figuras de mayor categoría y las obras más prestigiosas quedan convertidas en meras estampas populares, cuando no en versiones estrambóticas de los «clásicos», en las que interpretan los papeles de Romeo y Julieta unos chiquillos africanos, o en la que el Candide de Voltaire se convierte en una farsa escatológica. La «desarticulación» rousseliana no es una tabula rasa cultural, ni tampoco un cuestionamiento como el de los futuristas o los dadaístas, que opera mediante la destrucción creadora y la imposición de normas nuevas. Y, sin embargo, no es menos cierto que Roussel, al desestabilizar, lúdica o irónicamente, sus propios valores, se halla en el gozne de dos mundos y fustiga el mundo de la tradición, el de los

valores intemporales que «no se cuestionan». Otro tanto sucede con el uso de las palabras en toda la obra de Roussel, a quien le fascinaba la inestabilidad de la equivalencia entre significante y significado, y el desdoblamiento y la multiplicación de las posibilidades de analogía a que dan lugar las palabras, que desembocan en el laberinto de las comparaciones, engastadas unas en otras, de *Nouvelles Impressions d'Afrique* [Nuevas impresiones de África]. Sin embargo, sería un error tomar al pie de la letra a Roussel cuando, al enumerar las fuentes de su procedimiento de escritura en *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, afirma: «Recurría a lo que fuera». Si esta afirmación no la contradijera acto seguido la confesión de que «era una tarea difícil y me llevaba mucho tiempo», sería fácil caer, como les ha ocurrido a algunos exégetas, en la tentación de considerar que el problema de Roussel con la incertidumbre de las palabras tiene que ver con una «indiferencia» relativista, con un marco de equivalencia generalizada sometido a una completa fluctuación e inconcreción donde da igual una cosa que otra. Pero ello supondría subestimar la ambición de Roussel, quien sin duda se afanó no en enunciar, sino en resolver ese problema en sí. Su proyecto literario fue conciliar las palabras que brotaban de su imaginación desbordante y dar con las estructuras donde, por fin, fuera posible inscribirlo todo en el marco de un proceso lógico, que tuvo que elaborar por completo, porque no existía ninguna referencia del pasado que pudiera ya socorrerlo. De modo que no fue la indiferencia, sino, muy probablemente, el vértigo, lo que aquejó a Raymond Roussel, que estuvo toda la vida en el mismísimo filo del abismo que separa el sentido del sinsentido.

1 René Daumal, *La Grande Beuverie*, París, Gallimard, 1938.

2 Anónimo, en *Comoedia*, París, enero de 1923.

3 Entre ellos, Luc Boltanski y Ève Chiapello, *Le Nouvel Esprit du capitalisme*, París, Gallimard, 1999 [*El nuevo espíritu del capitalismo*, trad. Marisa Pérez Colina, Alberto Riesco Sanz y Raúl Sánchez Cedillo, Madrid, Akal, 2002]; o Jean-Joseph Goux, *Les Monnayeurs du langage*, París, Galilée, 1984; y *Frivolité de la valeur. Essai sur l'imaginaire du capitalisme*, París, Blusson, 2000.