

# La fiesta de los maniqués de Raymond Roussel<sup>1</sup>

Mario Jurado

La obra de Raymond Roussel (1877-1933), ese desclasado de todo movimiento literario y al que, en parte por ello, sucesivas vanguardias han considerado como precursor, empezó a ser traducida al español a raíz del estudio que le dedicara Foucault en el año 1963 (traducido y publicado en 1973 en Argentina por Siglo XXI Editores), más que por ser considerada una obra meritoria en sí misma, por constituir una necesaria ilustración del ensayo del que era el intelectual crítico más emergente del periodo. Así, en 1970 Seix Barral publica la primera traducción de la novela de Roussel *Locus Solus* (1914), realizada por José Escué y Juan Alberto Ollé, y en 1973 Tusquets incluye en su colección «Cuadernos ínfimos» el opúsculo *Cómo escribí algunos libros míos*, en traducción de Pere Gimferrer. Es reseñable que en aquellos años el interés crítico y especulativo precediera y creara las condiciones para la traducción de la obra de Raymond Roussel en español, porque ese mismo patrón se está repitiendo en el momento actual, en que, de nuevo, obras de y sobre Roussel se están haciendo accesibles en traducciones al lector español. La afluencia de esas obras dista de ser impetuosa, pero eso no minimiza su importancia; empieza con la publicación de una nueva traducción de *Locus Solus* (en la editorial Numa, 2001, y en Interzona Editores, 2003), realizada por Marcelo Cohen; aumenta su caudal significativamente con la reedición en la editorial Siruela, en un único volumen, de *Cómo escribí algunos libros míos* y de *Impresiones de África*, novela traducida por M<sup>a</sup> Teresa

<sup>1</sup> Este artículo se ocupa de las obras de Roussel disponibles en traducción al español: Raymond Roussel, *Locus Solus*, trad. de Marcelo Cohen, Numa, Valencia 2001, e Interzona, 2003.

Raymond Roussel, *Impresiones de África*, trad. de M<sup>a</sup> Teresa Gallego Urrutia y M<sup>a</sup> Isabel Reverte, Siruela, Madrid, 1990 y 2004 (la segunda edición incluye *Cómo escribí algunos libros míos*, trad. de Pere Gimferrer).

Mark Ford, *Raymond Roussel y la república de los sueños*, trad. de Daniel Sarasola, Siruela, Madrid, 2004.

Gallego Urrutia y M<sup>a</sup> Isabel Reverte y publicada ya en 1990; y llega a su máximo nivel, hasta ahora, con la publicación de la biografía *Raymond Roussel y la república de los sueños*, de Mark Ford, libro trufado de curiosidades, fotos e ilustraciones, publicado a fines del 2004 también por Siruela.

En los años que separan una oleada de interés de la otra, el origen del flujo, del influjo rousseliano, se ha mudado de sitio; antes surgía del corazón del mundo académico más avanzado de Francia, y el actual tiene su origen en el ecléctico gusto de escritores vanguardistas anglosajones, principalmente estadounidenses, como los poetas Kenneth Koch o John Ashbery (quien contribuye a la biografía con una introducción) o el novelista Harry Matthews. No se trata éste de un proceso aislado: muchos autores y artistas franceses son objeto de biografías realizadas por escritores anglosajones, que reclutan así prestigiosos artistas para la *legión extranjera* que la cultura anglosajona avanzada se esmera en mantener e incrementar. El eco de ese eficiente y poderoso proceso de inclusión cultural –que, en sus más exitosos ejemplos, no nacionaliza al biografiado, al que preserva en su productiva extranjería– nos llega al ámbito español en forma de traducciones; algunas biografías que se han traducido del inglés en la última década dan cuenta de la vida de autores como Rimbaud, Duchamp o Proust<sup>2</sup>. En ese selecto panteón desèa alojar definitivamente a Roussel la biografía que le dedica Mark Ford, obra ésta que, sin lugar a dudas, ha contribuido a renovar el interés por la obra del biografiado, en particular por sus dos principales novelas, *Impresiones de África* y *Locus Solus*.

Estas dos novelas se basan en procedimientos poéticos a los que la propia narración se somete, encarnando el procedimiento, prestándose a él para acabar, uno y otra, subsumiéndose mutuamente. Por eso esa poesía no es evidente, ni audible, y no se basa en modo alguno en los temas escogidos, a pesar de que éstos –en muchos casos, de un difuso origen melodramático– alguna vez se consideraron intrínsecamente poéticos. Sus novelas son poéticas porque su proceder es poético, es decir, basado en reglas y limitaciones que se centran en las cualidades materiales de las palabras y gracias sobre todo a los resultados, insospechados para él mismo, que Roussel obtiene a través de la manipula-

<sup>2</sup> Rimbaud, de Graham Robb (*Tusquets*, 2001); Duchamp, de Calvin Tomkins (*Anagrama*, 2006); Proust, de Edmund White (*Mondadori*, 2001).

ción de esas limitaciones. Foucault afirma que son poéticas «por el procedimiento de su nacimiento, por esta gigantesca maquinaria que marca el punto indiferenciado entre el origen y la abolición»<sup>3</sup>. Son poéticas, en suma, en su teoría y en su práctica: al fundirlas, al hacerlas indistinguibles. No son poéticas por ser agradables –contienen algunos pasajes extremadamente escatológicos– ni ingeniosas –lo son de un modo tan excesivo que saturan la apreciación, e incluso el concepto, del ingenio– ni divertidas –no es posible la identificación con los personajes, no hay suspense, no hay la mínima densidad psicológica, y la minuciosidad del detalle descriptivo hace imposible formarse una idea general de los distintos episodios–. No son poéticas por liberar; lo son por subyugar.

### **El procedimiento: seguro azar**

Roussel se jacta de haber hallado un procedimiento (*procédé*) poético realmente novedoso, «que tal vez los escritores del futuro podrían usar con provecho», dice en *Cómo escribí algunos libros míos* (pág. 9). Se trata de tomar palabras o frases al azar y buscar paranomasias, homonimias, calembures, metátesis y demás figuras del plano fónico y lograr que la misma frase –los mismos sonidos, a veces con la excepción de uno solo– digan otra frase: que la misma frase sea otra, una repetición autonegada. Esa transformación ocurre gracias a una narración, a través de la cual unos sentidos de una misma frase consiguen arribar a otros; la narración es, pues, engendrada por ese desplazamiento dentro de la propia identidad material de las palabras, por esa fisura interna que permanentemente amenaza a toda frase de la narración, y que al mismo tiempo la contiene; le da –y constituye– su espacio. Roussel explica cómo, a partir de la diferencia entre *billar* (billar) y *pillard* (bandido, saqueador) llegó a las frases «Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard...» y a «Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard», y de ellas a una historia donde la primera frase empieza entendiéndose como «Letras de tiza en las bandas de tela de un viejo billar» y la segunda como «Cartas (*lettres*) de un hombre blanco sobre las bandas de un bandido», y así unir las dos frases, aunque lo que logra es separarlas al mismo tiempo: despega las acepcio-

<sup>3</sup> Michel Foucault. Raymond Roussel. Siglo XXI Editores. Madrid, 1992. Pág. 61.

nes en los casos de homonimia y polisemia. Demuestra, así, que los sentidos siempre se pueden separar y dispersarse; demuestra que sólo la fisura en el sentido es firme. La breve obra *Cómo escribí algunos libros míos* fue, por expresa orden del autor, publicada póstumamente; en vida, Roussel jamás explicó este modo de proceder, este bastidor soterrado en su narrativa, aunque siempre se jactaba de no haber recurrido a nada que no fuese su propia imaginación. Con ese *procédé*, como él lo denomina, Roussel inyecta en sus dos novelas una radical inseguridad con respecto a todos los episodios, a todos los términos y las frases que aparecen en su obra: pueden ser cualquier otra cosa; de hecho, se hallan siempre en el trance de ser otra cosa, en crisis permanente. Sea cual fuere el punto que ocupa en la obra completa, más acá o más allá del resto, su explicación póstuma logra que no sea posible acercarse a Roussel ignorándola.

El efecto del *procédé* en las obras narrativas pretende una paradoja: partir de un azaroso juego fónico para llegar a narraciones que funcionen por sí solas, sin error, mecánicamente. *Impresiones de África* y *Locus Solus* son narraciones mecánicas también en sus temas, ya que se ocupan de describir múltiples mecanismos con extrema minuciosidad, máquinas que desafían las leyes de la termodinámica y que nuestra lectura pone en funcionamiento. Y no es distinto el caso de *Cómo escribí algunos de mis libros*, a pesar de su disfraz confesional y vanidoso. Es la primera y la última máquina de Roussel, la diseñada para crear el mecanismo soterrado de sus narraciones y para mantenerlo accionado, efectivo, haciendo que el azar primero, del que surge la narración, anule a la vez lo azaroso en ésta.

### **Plaza metafísica**

*Impresiones de África* empieza describiendo una plaza, la «plaza de los Trofeos» en el pueblo de Ejur, una ciudad situada en el África ecuatorial, totalmente inventada por Roussel. La descripción de la plaza es minuciosa, tersa, y carece de énfasis incluso cuando indica la presencia en ella de cabezas cortadas. Nada altera el minucioso proceso descriptivo, extrañamente mórbido pero –más extrañamente aún– no morboso. En esa plaza tendrán lugar durante los capítulos siguientes las actuaciones de Los Incomparables, personajes capturados por la tribu del emperador Talú VII al hundirse el barco en el que viajaban. Los

Incomparables, mientras llega su rescate de Europa, deberán entretener al emperador demostrando sus inusuales habilidades. Sólo en la segunda mitad del libro se nos informa del naufragio, de las guerras que han llevado a la victoria que se está celebrando en esa plaza y la de la liberación final de los Incomparables. Durante nueve largos y morosos capítulos no contamos con un marco narrativo en el que situar las actuaciones, los ajusticiamientos y los inventos que aparecen en la plaza. Además, ese marco, cuando por fin aparezca, estará hecho de historias que incluyen historias que a su vez se bifurcan en otras historias, emasculando, precisamente por el exacerbado prurito aclaratorio que las dirige, la eficacia de la aclaración.

Esa plaza de los Trofeos ofrece un escenario a acciones y personajes enigmáticos, ajenos, impertérritos, capaces de, por ejemplo, demostrar sus habilidades musicales inmediatamente después de que se haya matado a una persona introduciéndole largas horquillas por los ojales de un corsé. En la cultura de protovanguardia, contemporáneas a esta plaza de los Trofeos, encontramos otras plazas que podrían servir de escenario para acciones tan impersonales y ajenas como las que Roussel describe. Son las plazas de los «cuadros metafísicos» de Giorgio De Chirico, de perspectivas sutilmente alteradas, vacías casi por completo, ocupadas a veces por objetos que forman un extraño jeroglífico. Esos objetos tienen, como muchos de los que Roussel sitúa en la plaza, una raigambre clásica, con claras referencias al mundo grecolatino, y van emparejados con elementos modernos, vulgares e irrelevantes, frecuentemente de procedencia industrial. Así pasa en el cuadro *Cántico de amor* (1914), donde aparecen pintados la cabeza del Apolo de Belvedere junto a un guante de goma, un cuadro que tiene cierto paralelismo con uno de los trabajos de los Incomparables: una estatua hecha de ballenas de corsé que representa la muerte de un ilota (ahí está la referencia grecolatina) que puede desplazarse por la plaza gracias a una plataforma montada sobre unos raíles ferroviarios hechos de «bofe de vaca» (y aquí el *bathos*, la referencia vulgar que tantas risas arrancó a los primeros reseñadores de la novela y del que, en su propia obra, Roussel parecía no ser consciente). Estos cuadros de De Chirico, que en modo alguno es necesario tratar como influencias de Roussel en De Chirico ni de éste en el francés (hombre de gustos poco avanzados en lo artístico, Roussel prácticamente desconocía la pintura vanguardista), ofrecen un productivo parangón visual con la plaza de los Trofeos de *Impresiones de África*. Esta comparación resulta más iluminadora

cuando, gracias a ella, se nos revela la naturaleza de los personajes que aparecen en el espacio de la plaza de Roussel. Al igual que en muchos cuadros de De Chirico, el principal personaje que aparece en la plaza de Roussel es el «manichino» (maniquí). Los maniqués-personajes de la plaza de los Trofeos son seres sin profundidad psicológica, autómatas capaces sólo de reproducir sonidos (como ocurre con los seis hijos de Alcott, en cuyos pechos escuálidos rebota el eco, exacto al original, de los sonidos que su padre emite), cuerpos vacíos, carentes de voluntad propia, máquinas que manejan máquinas, o que son manejados –ajusticiados, castigados, para así figurar el sometimiento– por ellas. El propio Roussel usa la palabra maniquí para describir un cuerpo decapitado por un hacha que es capaz de cauterizar la brecha que inflinge para evitar el derrame de sangre:

La cabeza y el tronco ofrecían, en la parte seccionada, el aspecto escarlata de algunas piezas de carnicería.

No se podía por menos de recordar esos maniqués que, en los juegos de prestidigitación, se colocan hábilmente en el lugar del actor gracias al doble fondo de algún mueble y se despedazan con limpieza en escena, dotándolos de antemano de alguna apariencia sangrienta que engañe la vista.

(pág. 52)

El mueble con doble fondo puede considerarse trasunto directo de la propia obra donde, a partir del juego de prestidigitación (la regla que el autor hurta, su particular juego de manos), todo actor queda convertido en maniquí o máquina por medio de una maquinación oculta, soberana, que, si dependiese de la voluntad de algún ser humano, podría clasificarse de cruel. Podría pensarse que tal maquinación, basada en homofonías francesas, pierde su filo en la traducción. Sin embargo, también en la traducción es efectiva; se puede considerar que, en realidad, en la traducción se produce un redoblamiento del juego, pues desde antes de su inicio, como les ocurre a los textos originales, está larvada por el sometimiento a esas reglas, efectivas por ocultas, indecisas e indecibles. En las traducciones, como en los textos originales, las máquinas que aparecen en la obra se convierten al instante, por las conexiones que entablan, por su capacidad de reducir a los personajes humanos a mecanismos, en emblemas de la propia obra.

De hecho, esas maquinaciones son traducibles no sólo a otros idiomas, sino también a otras artes. Las máquinas que Roussel describe en los primeros nueve capítulos de *Impresiones de África* ofrecieron

modelos para el arte de vanguardia llamado maquinista. El ejemplo más claro de la influencia de Roussel es la obra de Marcel Duchamp, quien nunca negó que gracias a los ingenios mecánicos de Roussel pudo liberarse de las representaciones postimpresionistas y dar con su propio tema y procedimiento para la realización de *El gran vidrio*, conocido también bajo el título, más rousseliano, de *La desposada desnudada por sus solteros, incluso* (1915-23). Este arte de aspecto y referencia maquinal, también practicado por Picabia en cuadros como *Parade Amoureuse* (1917), logra poner en crisis –no negándola, sino volviéndola irresoluta, capturada en un circuito– a la representación. Los paralelismos entre Roussel y este maquinismo artístico son muchos; se dan en ambas referencias a una combinatoria abstracta y, como explica Le Bot de las obras de Duchamp y Picabia, se desactiva la capacidad regidora de «la categoría de tema»<sup>4</sup>, a pesar de que éste se halle presente en las narraciones y se introduzca en las obras visuales, por medio de los títulos, explicaciones, o palabras escritas en la propia obra. Los temas –sexualidad, conexión, sometimiento– se convierten en engranajes de la obra, cuya completitud es tanta que termina por conectarlos con el acto de percepción de la obra misma.

### Écfrasis narrativa

En los capítulos que siguen a las actuaciones de los Incomparables en *Impresiones de África* las narraciones se bifurcan y trifurcan. Igual ocurre en la obra *Locus Solus*, donde un grupo de invitados, con Martial Canterel, el anfitrión, a la cabeza, recorren un jardín lleno de extrañas maravillas técnicas y artísticas. Las bifurcaciones narrativas aparecen a la hora de explicar el mérito o los usos de las construcciones que el jardín contiene. Metódicamente, Canterel, sabio científico, versión cruzada del capitán Nemo de Jules Verne y del doctor Moreau de H. G. Wells, muestra un ingenio técnico, un objeto o grupo de objetos a sus invitados, y la descripción de estos invariablemente los presenta como complicados enigmas, que se resuelven con la explicación narrativa que a renglón seguido ofrece el anfitrión. Se trata de una écfrasis realizada en dos tiempos: un primer momento de descripción física (donde, nuevamente la proliferación de par-

<sup>4</sup> Marc Le Bot, *Pintura y maquinismo, Cátedra, Madrid, 1979. Pág. 182.*

tes y detalle impide la formación de una idea clara del conjunto), y un segundo momento, éste de carácter narrativo, que justifica hasta el mínimo detalle presentado antes en la descripción, hasta ese momento completamente enigmático. Al final, cada pieza ocupa su lugar en el *puzzle*, encajando con toda perfección, y acto seguido todo el grupo de invitados se pone en marcha para ocuparse del siguiente enigma. Este método, que podemos denominar narrativo-inductivo, ya que va de los efectos a las causas a través de narraciones, revela el carácter cartesiano del arte de Roussel. El experimento narrativo de Roussel se extrae de un *procédé* que tiene un carácter no menos fortuito que el que muestra el método cartesiano al convertir el *cogito ergo sum* en el criterio de certeza de su propio experimento filosófico. El efecto del experimento de Roussel es muy distinto, sin embargo: logra que la *res cogitans* se mecanice. En cierto modo, Roussel reduce el ser humano al concepto de *bête-machine* que Descartes emplea para definir a los animales (y esto es cierto incluso, o quizá sobre todo, para el ser humano que lee sus novelas). La idea cartesiana de que la realidad es la suma de las partes expulsa del mundo de ficción de Roussel el gasto y el tiempo: inutiliza el tiempo de las narraciones –al hacerlas funcionar de explicación– en un espacio que impide su vagabundeo y las consagra a una labor estática, descriptiva: narran, sí, pero con ello sólo describen, y esto último, principalmente, en el sentido de describir una órbita pre-escrita que coincidiera exactamente con los puntos clave, más enigmáticos, de los objetos científico-monumentales previamente señalados. Esas historias y explicaciones resultan, a su vez, enigmáticas: hacen referencia a hechos infundados o a un pasado marcadamente legendario y fantástico. Esas historias, continentes de otras historias, están construidas a la medida de su función; la obra se desdobra y se multiplica narrativamente, para lograr con ello cerrarse herméticamente sobre sí misma. La obra, de este modo, alcanza su saturación, llega hasta la configuración de su *entropía máxima*, lo que, en un sistema dado, según nos explican los físicos, significa que éste ya no puede experimentar cambios: ha alcanzado el equilibrio. Foucault, al dar cuenta de una de las historias explicativas de *Locus Solus*, expresa este circuito cerrado como un laberinto: «En el centro del laberinto está el nacimiento eclipsado, el origen desprendido de sí mismo por

<sup>5</sup> Michel Foucault. Raymond Roussel. Siglo XXI Editores. Madrid, 1992. Pág. 104.



el secreto y reintegrado a sí por el descubrimiento»<sup>5</sup>. En estas descripciones narrativas todo se reintegra: nada se pierde, las cuentas cuadran, el gasto no se conceptúa.

Los objetos, ingenios y descubrimientos que Roussel nos presenta en *Locus Solus* se hallan sujetos a sus propias reglas económicas: surgen arbitrarios, gratuitos, para terminar negándose como tales, al presentarse como acuñaciones resultantes de los circuitos narrativos que los justifican, algunas veces como valor de uso (los inventos y descubrimientos científicos) en un mundo que no será; las demás veces como valor abstracto, simbólico, incalculable por arbitrario, que le confiere una narrativa basada en mitos y datos históricos que nunca fueron. Se cierra el círculo, sometiendo así a la imaginación creadora a una lógica propia, basada en ignorar el tiempo. En esto vemos que la idea que Roussel tiene de la imaginación no es el opuesto a una férrea lógica; nunca se le hubiese ocurrido considerar su trabajo como una defensa de la imaginación derramada o de la sorpresa económicamente injustificada, elogio principal que, erróneamente, le brindaban los surrealistas. A los mejores lectores de entre estos, sin embargo, no se les escapaba la diferente concepción de la imaginación presente en Roussel, quizá porque reconocían en ella una versión extremadamente exacerbada de la inmanencia de sus propias obras; Paul Éluard en su libro *Capital del dolor* (1926) le dedica a Roussel el poema «El juego de construcción», en el que la clausura es el tema más patente: «La puerta no puede abrirse, / El pájaro calla, cavad su tumba, / El silencio le hace morir.» El poema termina con los siguientes versos: «¿Por qué llorar el tierno pensamiento? / ¿Por qué buscar la flor escondida / Si no hay recompensa? – Sino por esto y esto»<sup>6</sup>. Esto y esto pueden tan perfectamente referirse al pensamiento y la flor del poema como no hacerlo. Podrían considerarse ejemplos primarios del *procédé*, pues son palabras fonéticamente idénticas pero con distinto referente, aunque incluso eso puede dudarse: ¿esto y esto son dos palabras o la misma desdoblada por sus referentes?; y ¿cómo podemos estar seguros de que no tienen el mismo referente? El sistema cerrado de las novelas de Roussel, saturado hasta el equilibrio por la multiplicación de significaciones y referencias, queda expresado en el poema por el exceso de indeterminación al que Éluard somete los pronombres demostrativos del último verso.

<sup>6</sup> Paul Éluard, *Capital del dolor*, Visor, Madrid, 1997. Traducción de Eduardo Bustos. Pág. 71.

Ese equilibrio del sistema, esa imposibilidad del gasto, se muestra especialmente en el cuarto capítulo de *Locus Solus*, cuando Martial Canterel, usando conjuntamente unos compuestos químicos de su invención (con denominaciones propias de opereta científica: *resurrectina* y *vitalio*), consigue que ocho cadáveres vuelvan a la vida y realicen como autómatas los hechos más importantes de su vida, en reproducción exacta y repetida. Este pasaje le sirve al biógrafo Mark Ford de excusa para afirmar que, al fin y al cabo, los proyectos artísticos de Roussel y de Proust coincidían en la búsqueda del tiempo perdido. La diferencia entre ambos, sin embargo, radica en que la labor del científico-mago Canterel niega el discurrir temporal, niega que el tiempo esté efectivamente perdido y, por tanto, supone la implícita afirmación de que cada momento en que un cadáver es traído a la vida, el tiempo continúa siendo el mismo; tanto es así que, según afirma Canterel, los familiares de esos muertos obtienen con esas resurrecciones temporales consuelo de su pérdida. La verdad psicológica de tal argumentación es completamente falaz pero resulta válida si la consideramos desde el punto de vista de la lógica formal. Es decir, tal repetición sólo puede resultar consoladora en un sistema cerrado, en un proceso (*procédé*) sin proceder, apragmático, irresoluto, sin desarrollo en el tiempo, ya inmerso en la muerte. Puesto que, como afirma Deleuze, «Repetir es comportarse de una determinada manera, pero en relación a algo único y singular que no tiene igual ni equivalente»<sup>7</sup>, esa vuelta a la vida incitada por la pseudociencia del nigromante Canterel sólo resulta consoladora si el autómata redivido interacciona, al resucitar, con sus iguales, también autómatas. En este capítulo de *Locus Solus* la fiesta de los maniqués que constituyen las novelas de Roussel alcanza su punto extremo.

### **Biografía de un maniquí**

La biografía de Mark Ford *Raymond Roussel y la república de los sueños* saca a la luz multitud de detalles que hacen pensar que Roussel no tuvo una vida distinta de la de sus obras, que éstas lo tenían capturado en su lógica. El hecho de que viajase por todo el mundo sólo para encerrarse en una habitación de hotel de lujo, sin apenas molestarse en

<sup>7</sup> Gilles Deleuze, *Différence and Repetition*, Continuum, London, 2004. Pág. 1.

visitar los países que recorría, como si fuera un satélite añadido al planeta tierra, en imitación de *La vuelta al mundo el ochenta días*, y el hecho de que hiciese sus tres comidas diarias de una vez, sin considerar su propio cuerpo como un ser vivo sino como un mero mecanismo, indican que en realidad, mentalmente, estaba conectado a sus propias máquinas. Incluso su drogadicción, como nos explica Mark Ford, tiene su origen en el deseo de recuperar la euforia que le produjo en su juventud escribir sus primeras narraciones de palabras desdobladas. La biografía de Ford se pliega a la obra del biografiado, debido en parte a esa falta de «vida real» que narrar, y en parte a la tradición biográfica anglosajona, inaugurada por Boswell, en la que, en el caso de los hombres de letras, la vida se imbrica extremadamente con las obras, se convierte en parte de la obra. Por eso esta biografía ofrece un compendio muy completo de la obra de Roussel; a lo largo de su desarrollo, la biografía cita casi en su totalidad *Cómo escribí algunos libros míos*, y constituye, de hecho, la más amplia antología con que contamos en español de fragmentos de las obras poéticas de Roussel, como *La Vue* o *Nouvelles Impressions d'Afrique*, poemas dominados por una minuciosa atención al detalle descriptivo que supusieron una influencia sustancial en la narrativa del *nouveau roman* de Alain Robbe-Grillet y Michel Butor. También presta atención en un capítulo final a las influencias de Roussel en autores más contemporáneos como Harry Matthews, John Ashbery, Ítalo Calvino o George Perec. Esta biografía sirve de ejemplo del atractivo que ejerce una radical exploración literaria como la que realiza Roussel, exploración sobre las que están dispuestas a leer incluso personas que, sin embargo, no lo estarían tanto a leer las obras mismas. Pero esa disposición constituye ya un reconocimiento de la valía de la exploración.

La minuciosidad propia del género biográfico, su apego al dato vital antes que a la especulación literaria, exime a la obra de Mark Ford de pretender alcanzar las alturas teóricas presentes en el estudio que Foucault le dedicó a Roussel, obra responsable de la valoración actual de éste. En muchos pasajes, Mark Ford apunta a conclusiones coincidentes con las del filósofo francés, pero nunca lleva sus conclusiones a extremos teóricos tan radicales; Mark Ford, paradójicamente, se apresura a acusar a Foucault de no haber intentado introducir a Roussel en el canon, de haberlo siempre considerado lo que es, una rareza. Esa falta de extremismo resulta amena en la lectura de la biografía (que, por exigencia del género, debe tratar de ser entretenida) pero la obra de Rous-

sel corre un cierto riesgo debido a eso: puede hacérsele pasar por otra. Si la obra de Roussel merece la pena es por el efecto implosivo que provoca en la teoría que pretende contenerla, por la rareza a la que somete al lector, al que consigue sojuzgar más allá de su sentido de la comprensión o del deleite, rareza de la que sólo un poderoso asedio crítico a la obra rousseliana como el que le inflinge Foucault puede dar cuenta. El propio John Ashbery fracasó en su intento de escribir una tesis doctoral sobre Roussel, al que consideraba inabarcable; enfrentarse críticamente a sus novelas le parecía «como intentar resumir la guía telefónica de Manhattan». Su discípulo, el también poeta y crítico inglés Mark Ford, ha retomado el proyecto abandonado por el poeta estadounidense para darle una forma que está, sin duda, muy próxima a la que hubiese tenido finalmente la tesis de Ashbery: Ford sigue tan fielmente en su libro la estructura de una conferencia sobre la vida y obra de Roussel que Ashbery ofreció en Harvard<sup>8</sup> que la biografía podría considerarse una versión aumentada y anotada de esa conferencia, sin que existan diferencias substanciales en las valoraciones ni en las conclusiones. Extremismo, rareza, un extraño poder sojuzgante es lo que Roussel ofrece; quizá por ello, novelistas que admiten haber sido influidos por su obra, como Francisco Nieva en *Viaje a Pantaélica* (1994), se esmeran en ser más variados en el desarrollo y los giros de las tramas, en emplear la ironía –tropo pragmático por antonomasia que Roussel parece desconocer– y en usar las técnicas y dobles juegos de Roussel para defender una *joie de vivre* que a éste le resultaría ajena.

Los últimos años de su vida Roussel los dedicó a practicar el ajedrez, juego del que llegó a ser un consumado maestro. Duchamp hizo lo mismo, aunque aparentando dedicarse en exclusiva al ajedrez, se entregaba secretamente a la realización de su última obra, una versión representativa, verista y tridimensional de *El gran Vidrio: el Ensamblaje: Dándose: 1º La Cascada, 2º El Gas del Alumbrado* (1946-1966, Museo de Filadelfia), obra que obliga al espectador a participar haciéndole mirar a través de unos agujeros hechos a una puerta cerrada, por los que se ve un maniquí femenino inquietantemente realista, con una lámpara de gas en su mano visible, desnudo, abandonado –o dándose– en un paraje natural perfectamente imitado que, al fondo, termina en

<sup>8</sup> John Ashbery. «*The Bachelor Machines of Raymond Roussel*», *Other Traditions*. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, 2000. Págs: 45-68.

una cascada. Roussel, poco antes de suicidarse, invertiría parte de su menguada fortuna en acordar la publicación póstuma de *Cómo escribí algunos libros míos*, la obra que revela e instaura el mecanismo de su proceder poético en sus novelas, y que termina redoblando los complejos mecanismos que contienen. En su libro sobre la obra de Duchamp, *Apariencia desnuda*, Octavio Paz comenta el momento inmediatamente posterior a haber espiado al maniquí femenino desnudo del *Ensamblaje*: «El espectador se retira de la puerta con ese sentimiento hecho de alegría y culpabilidad del que ha descubierto un secreto. Pero ¿cuál es el secreto?»<sup>9</sup>; el lector de las novelas de Roussel se retira del libro también con la sensación de haber descubierto un secreto: con su lectura ha asistido a una fiesta de maniqués y –he aquí su secreto– éstos no lo han considerado diferente a ellos.

<sup>9</sup> Octavio Paz. (1973), *Apariencia desnuda, La obra de Marcel Duchamp*, Alianza Editorial. Madrid, 2003. Pág. 112.