

el secreto y reintegrado a sí por el descubrimiento»⁵. 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»⁶. 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.

⁶ 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»⁷, 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

⁷ 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-

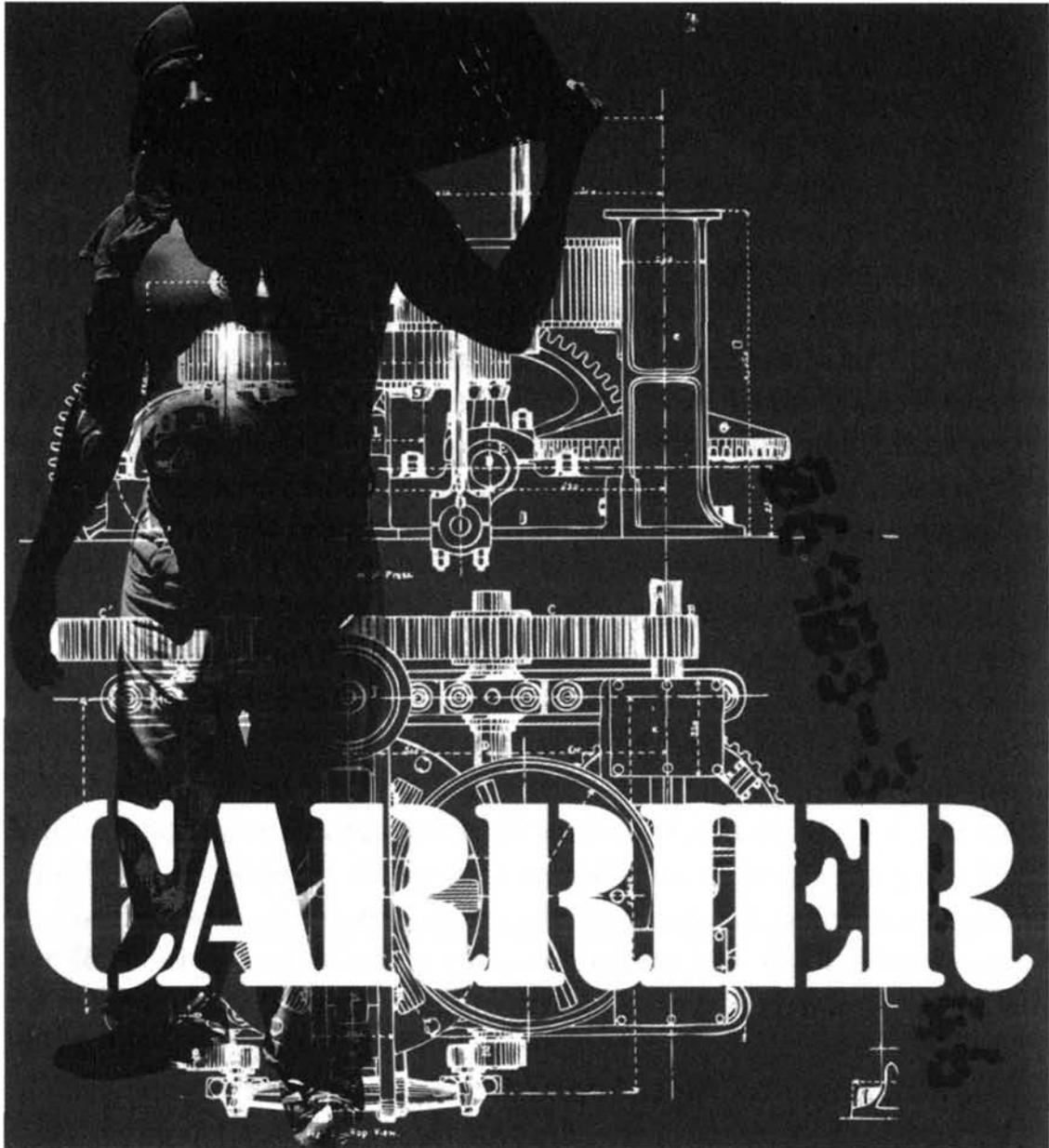
sel corre un cierto riesgo debido a eso: puede hacérsele pasar por otra. Si la obra de Roussel merece la pena es por el efecto implosivo que provoca en la teoría que pretende contenerla, por la rareza a la que somete al lector, al que consigue sojuzgar más allá de su sentido de la comprensión o del deleite, 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 Harvard⁸ 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

⁸ 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?»⁹; 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.

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



«Carrier» de la serie «Salvadoreño, calidad de exportación». Eduardo Chang. 2006