

Cómo escribí algunos de mis libros
(Fragmentos)

Raymond Roussel

Advertencia

De entrada este texto me recuerda a *Método de composición*, de Edgar Allan Poe.

Pero es más intrincado aún.

Sorprende tanto que uno se pregunta si no será una racionalización. No lo es. En efecto, aquí se describe el método con el que Roussel escribió algunos de sus libros.

Como se verá, se trata de un sofisticado procedimiento de rima, pues, a través de una esforzada búsqueda de equivalencias fonéticas, Roussel elabora historias desconcertantes. Por la misma naturaleza del procedimiento es inútil buscar un sentido racional a esas historias, ya que nacieron de palabras o frases relacionadas no por su significado, sino por su sonido (lo cual, por otra parte, indica que no están del todo sacadas del azar).

Resulta obvio por qué los surrealistas primero, y luego los integrantes de la *nueva novela* francesa admiraron esa obra tan absurda como experimental.

La idea era traducir todo el librito. Aunque fue un reto agradable que ejecuté en buena parte, a la postre resultó ser demasiado trabajoso. Pero si bien no está todo, está lo esencial.

Al principio tenía en mente hacer una traducción literal y adjuntar luego el texto en francés para que, del cotejo de ambos, la traducción se hiciera inteligible. Esta era la alternativa que hacía las cosas más sencillas para mí, pero no para el lector.

Finalmente opté por realizar las aclaraciones entre corchetes y en algunas notas a pie de página, algo que si bien recarga el texto, facilita en cambio la comprensión.

Antes de avanzar a la siguiente página sería recomendable haber leído *Impresiones de África* (y, si es posible, tener ese libro a la mano)... Recomendable, pero no imperioso: igual se saca provecho.

Noviembre del 2011

Miguel Zavalaga Flórez

P. D.: La buena recepción que ha tenido este archivo me estimula a traducir algunos fragmentos más (específicamente del relato autobiográfico), amén de subsanar defectos y añadir datos.

El verdadero aporte de mi aún incompleta traducción radica en el aparato de notas: no creo que nadie se haya dado el trabajo buscar y adjuntar los pasajes que se mencionan en este librito.

Quién sabe, tal vez un día de estos culmine lo que empecé. Ya veremos.

Enero del 2012

Siempre quise explicar la manera en que escribí algunos de mis libros (*Impressions d'Afrique, Locus Solus, L'Étoile au Front* y *Poussière de Soleils*).

Se trata de un procedimiento muy especial, y creo que es mi deber revelarlo, pues tengo la sensación de que los escritores del porvenir tal vez podrían usarlo provechosamente.

Muy joven escribía ya cuentos de algunas páginas empleando este procedimiento.

Escogía dos palabras muy parecidas (como en los metagramas). Por ejemplo *billar* [billard] y *pillo* [pillard]. Después les agregaba algunas palabras parecidas pero tomadas en dos sentidos diferentes, y obtenía así dos frases casi idénticas.

En lo que concierne a *billar* y *pillo* las dos frases que obtuve fueron éstas:

1° Las letras del blanco sobre las bandas del viejo billar...

[1° Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard...]

2° Las cartas del blanco sobre las bandas del viejo pillo.

[2° Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard.]

En la primera, «letras» [lettres] se toma en el sentido de «signos tipográficos», «blanco» en el sentido de «tiza» y «bandas» en el sentido de «bordes».

En la segunda, «cartas» [lettres] se toma en el sentido de «misivas», «blanco» en el sentido de «hombre de blanco» y «bandas» en el sentido de «hordas guerreras».

El asunto era escribir un cuento que empezara con la primera de ambas frases encontradas, y que terminara con la segunda de ellas.

Era durante la resolución de este problema que obtenía todos mis materiales.

En el cuento en cuestión hay un *blanco* (un explorador) que, con el título de «Entre negros», había publicado en forma de cartas [lettres] (misivas) un libro donde hablaba de las *bandas* (hordas) de un *pillo* (rey negro).

Al inicio se ve a alguien escribir con un *blanco* (tiza) las *letras* [lettres] (signos tipográficos) sobre las *bandas* (bordes) de un *billar*. Estas letras, en forma criptográfica, componían la frase final: «Las cartas del blanco sobre las bandas del viejo pillo», y todo el cuento se apoyaba en una historia de jeroglífico basada en los relatos epistolares del explorador.

Mostraré que en este cuento está toda la génesis de mi libro «*Impressions d'Afrique*», escrito diez años después.

Se encontrarán tres ejemplos muy claros de este procedimiento creativo basado en dos frases casi iguales con sentidos diferentes:

1° En *Chiquenaude*, un cuento publicado por Alphonse Lemerre en 1900.

2° En *Nanon*, un cuento que apareció en el *Gaulois du Dimanche* hacia 1907.

3° En *Une page du Folklore breton*, un cuento que apareció en el *Gaulois du Dimanche* hacia 1908.

Respecto al origen de *Impressions d'Afrique*, consiste en una aproximación entre la palabra *billar* y la palabra *pillo*. El *pillo* es Talou; las bandas son sus hordas guerreras; el blanco es Carmichäel (la palabra *lettres* [letras-cartas] no se ha conservado).

Amplificando entonces el procedimiento, busqué nuevas palabras que se relacionaran con la palabra *billar* y la palabra *pillo*, siempre tomándolas en un sentido distinto de aquel que inicialmente tenían, y ello me conducía cada vez a otra nueva creación.

Así *taco* [queue] de billar me proveyó el vestido de *cola* [queue] de Talou. Un taco de billar lleva a veces la *cifra* [chiffre] (iniciales) de su propietario; de ahí la *cifra* [chiffre] (número) marcada sobre dicha cola.

Busqué una palabra para adjuntarla a la palabra *bandas*, y pensé en las viejas bandas en las que se han hecho *zurcidos* [reprises] (en el sentido de trabajo con aguja). Y la palabra *retornelos* [reprises], en su sentido musical, me proveyó la Jéroukka, esa epopeya que cantan las *bandas* (hordas guerreras) de Talou, cuya música consiste en los *retornelos* [reprises] de un corto motivo.

Buscando una palabra para adjuntarla a la palabra *blanco* (tiza), pensé en la *cola* [colle] (pegamento) que fija el papel a la tiza. Y la palabra *cola* [colle] en el sentido (que tiene en la jerga de los colegiales) de castigo, me proveyó de las tres horas de detención infligidas al *blanco* (Carmichäel) por Talou.

Abandonando entonces el dominio de la palabra *billar*, continué con el mismo método. Elegí una palabra que se unía a otra por la preposición *con* [à]; y estas dos palabras, tomadas en un sentido distinto al sentido primitivo, me proveían de una creación nueva. (Además, esta preposición *con* [à] me había servido para eso de lo que vengo hablando: *taco* [queue] con [à] *cifra* [chiffre], *bandas* [hordas guerreras] con [à] *retornelos* [reprises], *blanco* [tiza] con [à] *cola* [pegamento].) Debo decir que este primer trabajo era difícil y me tomaba mucho tiempo.

Voy a citar algunos ejemplos:

Tomaba la palabra de *palmera* [palmier] y decidía considerarla en dos sentidos: el sentido de *pastel* y el sentido de *árbol*. Al considerarla en el sentido de *pastel*, procuraba unirla por la preposición *con* [à] a otra palabra susceptible ella misma de ser tomada en dos sentidos diferentes; obtenía así (y esto requería, lo repito, un enorme y largo trabajo) una *palmera* [palmier] (pastel) con [à] *restauration* (restaurante donde se sirven pasteles); lo que me daba de otro lado una *palmera* [palmier] (árbol) con [à] *restauration* [restauración] (en el sentido de restablecimiento de una dinastía en un trono). De ahí la *palmera* en la plaza de los Trofeos consagrada a la restauración de la dinastía de los Talou.

He aquí otros ejemplos:

1° *Rueda* [roue] (en el sentido de rueda de coche) con [à] *caucho* [caoutchouc] (materia elástica); 2° *Rueda* [roue] (en el sentido de persona orgullosa que se pavonea [fait la roue]) con [à] *caucho* [caoutchouc] (árbol). De ahí el *caucho* en la plaza de los Trofeos donde Talou se pavonea poniendo el pie sobre el cadáver de su enemigo.

1° *Casa* [maison] (edificio) con [à] *fallebas* [espagnolettes] (cierre de ventana); 2° *Casa* [maison] (en el sentido de stirpe gobernante) con [à] *españolitas* [espagnolettes] (españolas pequeñas). De ahí las dos jóvenes gemelas españolas de las que desciende la raza de los Talou-Yaour¹.

1° *Ballena* [baleine] (mamífero marino) con [à] *islote* [îlot] (isla pequeña); 2° *Ballena* [baleine] (laminilla [con la que se arma un corsé]) con [à] *ilota* [ilote] (esclavo espartano); 1° *duelo* [duel] (combate entre dos) con [à] *abrazo* [accolade] (dos adversarios se reconcilian luego del duelo y se dan un abrazo en el mismo lugar); 2°

¹ Talou y Yaour son los hijos que Souann, el fundador de la dinastía, tuvo con las gemelas españolas. (N. del T.)

dual [duel] (tiempo de verbo griego) con [à] *corchete* [accolade] (signo tipográfico); 1° *flojo* [mou] (individuo apático) con [à] *burlarse* [raille] (aquí pensé en un colegial flojo del que sus camaradas se burlan por su incapacidad); 2° *bofe* [mou] (sustancia culinaria) con [à] *riel* [rail] (vía de ferrocarril). Estos tres últimos acoplamientos de palabras me han dado la estatua del ilota, hecha con ballenas de corsé, rodando sobre los rieles de bofe de ternero y llevando sobre su zócalo una inscripción relativa al dual de un verbo griego.²

1° *Revés* [revers] (reverso de un traje) con [à] *margarita* [marguerite] (flor que lo se pone en el ojal, al reverso del traje); 2° *Revés* [revers] (derrota militar) con [à] *Margarita* [Marguerite] (nombre de mujer); de ahí la Batalla del Tez perdida por Yaour disfrazado como Margarita de Fausto.³

1° *Oficio* [métier] (profesión) con [à] *albas* [aubes] (auroras). Pensé en un oficio que fuerce a levantarse temprano en la mañana; 2° *telar* [métier] (para tejer) con [à] *álabe* [aubes] (paletas de rueda hidráulica); de ahí el telar que funcionaba cerca del Tez.

1° *Círculo* [cercle] (redondo) con [à] *rayos* [rayons] (trazos geométricos); 2° *Círculo* [cercle] (club) con [à] *rayos* [rayons] (rayos de gloria); de ahí el Club de los Incomparables.

1° *Vestido* [veste] (vestimenta) con [à] *alamares* [brandebourgs] (pasamanerías); 2° *fracaso* [veste] (fracaso) con [à] *Brandeburgo* [Brandebourg] (Electores de Brandeburgo); de ahí la conferencia de Juillard (aquí he abandonado el sentido de fracaso).⁴

[Hay más ejemplos, pero ya me cansé. Creo que está claro lo que Roussel quería dar a entender. Pasemos al siguiente nivel del procedimiento.]

Pero no puedo citarlo todo. Eso es lo que concierne a la creación basada en el acoplamiento de dos palabras tomadas en dos sentidos diferentes.

El procedimiento evolucionó y me condujo a tomar una frase cualquiera, de la que sacaba imágenes dislocándola, algo así como extraer algunos dibujos de un jeroglífico.

Tomo un ejemplo, el del cuento *El poeta y la Mora* [Le Poète et la Moresque] (página 121 y página 253). Ahí me serví de la canción «Tengo tabaco del bueno» [J'ai du bon tabac]. El primer verso: «Tengo tabaco del bueno en mi tabaquera» [J'ai du bon tabac dans ma tabatière] me ha dado: «Jade tubo onda serenata mate (objeto mate [sin brillo]) de bajo en tercera.» [Jade tube onde aubade en mat (objet mat) à basse tierce]. Se reconocerá en esta última frase todos los elementos del inicio del cuento.

La continuación: «Tú no lo tendrás» [Tu n'en auras pas] me ha dado: «Duna de oro tiene pasos (tiene unos pasos).» [Dune en or a pas (a des pas)]. De ahí el poeta besando las huellas de pasos sobre una duna.⁵

² Es imprescindible leer *Impresiones de África* para comprender los ejemplos a cabalidad. (N. del T.)

³ Este episodio se encuentra en el capítulo XVIII de *Impresiones de África*. (N. del T.)

⁴ La narración de la conferencia está en el capítulo IV. (N. del T.)

⁵ El cuento en cuestión se halla en los capítulos VIII y XV:

“En el centro de una fuente de mármol un chorro de agua brotando de un **tubo de jade**, dibujaba graciosamente una esbelta curva. Al lado se alzaba la fachada de un suntuoso palacio en el que una ventana abierta enmarcaba a una pareja abrazada. El hombre, personaje gordo y barbudo, vestido como un rico comerciante de *Las mil y una noches*, llevaba en su fisonomía sonriente una expresión de alegría expansiva e inalterable. La mujer, una Mora pura por su traje y el tipo, permanecía lánguida y melancólica, pese al buen humor de su compañero. Bajo la ventana, no lejos de la fuente de mármol, estaba un joven de cabellera **ondulada**, cuyo apariencia, como tiempo y lugar, parecía coincidir con la del comerciante. Levantando hacia la pareja su rostro de poeta inspirado, **cantaba** alguna elegía a su manera, sirviéndose de un altavoz **mate** y plateado. [...] Aquí, una larga **duna** con tonalidades de **oro** conservaba

[Y siguen más ejemplos del procedimiento evolucionado, usando ahora otra canción. Los paso por alto.]

Usaba cualquier cosa. Así, se veía por todos lados en aquella época una propaganda sobre no sé qué aparato llamado «Fonotipia» [Phonotypia]; eso me proveyó de «postizo notas tibia» [fausse note tibia]; de ahí el bretón Lelgoualch (página 66).⁶

Me serví también del nombre y de la dirección de mi zapatero: «Hellstern, 5, place Vendôme», de los que hice «Hélice gira zinc plano se vuelve (cambia) domo» [Hélice tourne zinc plat se rend (devient) dôme]. (Ver las páginas 127 y 128).⁷ El número cinco fue puesto al azar; no creo que fuera exacto.

Había visto en un álbum de Caran d'Ache una muy divertida serie de dibujos titulada «Variaciones sobre el tema *Aguardan un poco*» [Variations sur le thème *Patientez un*

sobre su pendiente árida diferentes huellas de **pasos**. Él poeta de la primera imagen, inclinado sobre el friable suelo, posaba dulcemente sus labios sobre la huella profunda de un pie gracioso y menudo.

”Au centre d’un bassin de marbre, un jet d’eau sortant d’un tube en jade dessinait gracieusement sa courbe élancée. De côté se dressait la façade d’un somptueux palais dont une fenêtre ouverte encadrait un couple enlacé. L’homme, personnage gras et barbu vêtu comme un riche marchand des *Mille et une Nuits*, portait sur sa physionomie souriante une expression de joie expansive et inaltérable. La femme, pure Moresque par le costume et par le type, restait languissante et mélancolique malgré la belle humeur de son compagnon. Sous la fenêtre, non loin du bassin de marbre, se tenait un jeune homme à chevelure bouclée, dont la mise, comme temps et comme lieu, semblait coïncider avec celle du marchand. Levant vers le couple sa face de poète inspiré, il chantait quelque élégie de sa façon, en se servant d’un porte-voix en métal mat et argenté. [...] Ici, une large dune aux tons d’or gardait sur sa pente aride différentes empreintes de pas. Le poète de la première image, penché sur le sol friable, posait doucement ses lèvres sur la trace profonde d’un pied gracieux et menu.” En *Impressions d’Afrique*, páginas 174 a 176.

A partir de ahora transcribiré los pasajes de la novela que sean aludidos. (N. del T.)

⁶ La historia de Lelgoualch se encuentra en el capítulo IV:

“En seguida el Bretón Lelgoualch, vestido con el traje legendario de su provincia, avanzó saludando con su sombrero redondo, mientras las tablas del escenario resonaban bajo los golpes de su **pierna de palo**. En su mano izquierda llevaba un **hueso** ahuecado, claramente perforado de orificios como una flauta [que, naturalmente, reproduce **notas** al ser tocada].

”Aussitôt le Breton Lelgoualch, vêtu du costume légendaire de sa province, s’avance en saluant avec son chapeau rond, tandis que le plancher de la scène résonnait sous les chocs de sa jambe de bois. Dans sa main gauche il tenait un os évidé, nettement percé de trous comme une flûte.” En *Impressions d’Afrique*, página 92. (N. del T.)

⁷ No encontré relación con la frase en las páginas a las que nos remite Roussel (o, en todo caso, sólo hallé una correspondencia muy tenue), pero sí, en cambio, con parte del capítulo VIII. La transcribo:

“Fogar colocó el ánfora en su sitio y tomó el vecino cilindro a **hélice**. Completamente metálico, este nuevo objeto, de dimensiones muy restringidas, contenía alguna poderosa pila que el joven utilizó presionando un botón. Como si obedeciera a una orden, la hélice, fijada al final del cilindro como a la popa de un navío, **giró** rápidamente con un ligero sonido. Pronto el instrumento, paseado por Fogar, dominó la placa de **cinc horizontal**, siempre en equilibrio en lo alto de su pilar. Colocada abajo, la hélice abanicaba constantemente la superficie grisácea, cuyo aspecto se **modificó** poco a poco; el céfiro, acariciando sucesivamente todos los puntos del contorno, provocó una contracción del extraño disco, que se redondeaba como un **domo**: se hubiera dicho que alguna gigantesca membrana de ostra se crispaba bajo la acción de un ácido.

”Fogar remit l’amphore en place et prit à côté le cylindre à hélice. Complètement métallique, ce nouvel objet, de dimensions fort restreintes, contenait quelque puissante pile que le jeune homme utilise en pressant un bouton. Semblant obéir à un ordre, l’hélice, fixée au bout du cylindre comme à la poupe d’un navire, tourne rapidement avec un bruit léger. Bientôt l’instrument, promené par Fogar, domine la plaque de zinc horizontale, toujours en équilibre au sommet de son pilier. Placée en bas, l’hélice évenait successivement tous les points du pourtour, amenait une contraction du disque étrange, qui s’arrondissait comme un dôme; on eût dit quelque géante membrane d’huître se crispant sous l’action d’un acide.” En *Impressions d’Afrique*, páginas 185 y 186. (N. del T.)

peu]. Uno de ellos, que llevaba el singular título de «Antecámara ministerial» [Antichambre ministérielle], mostraba a un pobre hombre esperando (desde hacía mucho tiempo, se le notaba en la cara) sentado cerca de un ordenanza. Yo extraje esto: 1° *Paciencia* [patience] (referido a la espera) con [à] «Antecámara ministerial» [Antichambre ministérielle]; 2° *paciencia* [patience] (dar lustre) con [à] «apegar ámbar rostro histérico (rostro que se arroja hacia... ámbar, que se pega con...)» [entiche ambre mine hystérique (mine qui se précipite vers... ambre, qui s'entiche de...)]. De ahí el aparato descrito de la página 45 a la 53.⁸

[Y más y más ejemplos del mismo tono... Me sigo de largo.]

En el episodio de Fogar recuerdo haber empleado «Mane Thecel Pharès» del que extraje «manija axila faro» [manette aisselle phare]; de ahí la manija del faro que enciende Fogar.⁹ Recuerdo también que la palabra *Lupus* (lobo) ha venido de la palabra *Lupus* (enfermedad).

Este procedimiento, a fin de cuentas, es pariente de la rima. En los dos casos hay creación imprevista debida a combinaciones fonéticas.

Es un procedimiento esencialmente poético.

Pero es necesario saber emplearlo. Y lo mismo que con las rimas se hacen buenos o malos versos, con este procedimiento es posible hacer buenas o malas obras.

Locus Solus se ha escrito así. Pero ahí sólo me he servido del procedimiento evolucionado. Es decir, que sacaba una serie de imágenes de la dislocación de un texto cualquiera, como en los ejemplos de *Impressions d'Afrique* que he citado al último. Una vez el procedimiento reapareció en su forma primitiva con la palabra *señorita* [demoiselle] considerada en dos sentidos diferentes; aunque la segunda palabra ha sufrido una dislocación que la ligaba otra vez al procedimiento evolucionado:

1° *Señorita* [demoiselle] (muchacha) con [à] *pretendiente* [prétendant]; 2° *pisón* [demoiselle] (pisón) con [à] *reître* [soldado de caballería alemán del medioevo que portaba armadura] *en dientes* [reître en dents].

Me encontré entonces ante este problema: la elaboración de un mosaico por un pisón. De ahí el aparato tan complicado descrito en la página 35 y siguientes [de *Locus Solus*]. Además era la peculiaridad del procedimiento hacer surgir una suerte de *ecuaciones de hechos* (según la expresión empleada por Robert de Montesquiou en un estudio¹⁰ sobre mis libros) que se trataba de resolver *lógicamente*. (Se han hecho muchos juegos de palabras acerca de *Locus Solus*: *Loufocus Solus*, *Cocus Solus*, *Blocus Solus ou les bâtons dans les Ruhrs*, *Lacus Salus* (a propósito del *Lago Salado* [Lac Salé] de Pierre Benoit), *Locus Coolus*, *Coolus Solus* (a propósito de una pieza de Romain Coolus),

⁸ En el capítulo III. El episodio pertinente es largo, así que podría resumirlo de esta manera: el **rostro histérico** de Talou al ver a su hijo Rhéjed elevarse por los cielos con el gran pájaro. El **ámbar** se relacionaría a la sustancia olorosa emanada del cuello del roedor que atrajo al pájaro y a la que éste quedó **pegado**. (N. del T.)

⁹ En el capítulo VIII:

“De pronto, como si en medio de su letargo encontrara un resto de conciencia, Fogar efectuó un movimiento imperceptible con su cuerpo, que presionó su **axila** sobre la **manija**. De inmediato el **faro** se encendió...”

“Soudain, comme s’il retrouvait au sein de sa torpeur quelque reste de conscience, Fogar effectua un imperceptible mouvement du corps, qui fit agir son aisselle sur la manette. Aussitôt le phare s’alluma...” En *Impressions d'Afrique*, página 174. (N. del T.)

¹⁰ El conde de Montesquiou fue un respetado literato francés, nacido en 1855 y fallecido en 1921. Su estudio en cuestión se titulaba “Un auteur difficile”, que apareció en la revista *Gil Blas* en 1914, y que luego fue publicado en 1921, junto a otros de sus ensayos, en el libro *Élus et appelés*. (N. del T.)

Gugus Solus, Locus Saoulus, etc. Allí falta uno que, me parece, merecía ser elaborado: *Logicus Solus*.)

Sé que adjunté a *pretendiente* [prétendant] las palabras de las que saqué todo lo que se refiere al reitre [reître]; sólo recuerdo la primera: *pretendiente negado* [prétendant refusé], de la que obtuve *sueño gastado* (sueño ligero) [rêve usé (rêve flou)]; de ahí el sueño del reitre.¹¹

[Me sigo de largo nuevamente.]

Como ya dije, mi dos libros *L'Étoile au Front* y *Poussière de Soleils* han sido creados siguiendo el mismo procedimiento. Recuerdo particularmente que en *L'Étoile au Front*, las palabras «singular» [singulier] y «plural» [pluriel] me han dado «San Julio» [Saint Jules] y «ropa» [pelure] en el episodio del Papa San Julio. (Además, se puede encontrar entre mis documentos algunas hojas donde se halla la explicación muy clara de la forma en que escribí *L'Étoile au Front* y *Poussière de Soleils*. Se podría encontrar también un episodio escrito luego de *Locus Solus* e interrumpido por la movilización de 1914 que trata en particular de Voltaire y de un lugar lleno de luciérnagas; este manuscrito tal vez merece ser publicado.)

Debo decir que mis otros libros *La Doublure*, *La Vue* y *Nouvelles Impressions d'Afrique* son absolutamente ajenos al procedimiento.

¹¹ En el capítulo II de *Locus Solus*:

“Dimos algunos pasos hacia un punto donde se levantaba una suerte de instrumento de pavimentado, recordando por su estructura a las *demoiselles* —o pisonos— que se emplean para la nivelación de calzadas. [...] En el lugar ocupado actualmente por el **pisón**, los **dientes**, estrechamente agrupados, engendraban, por la sola alternancia de sus colores, un verdadero cuadro aún inacabado. El conjunto evocaba un **reître** durmiendo en una cripta oscura, acostado lánguidamente a orillas de un estanque subterráneo. Un tenue humo, nacido del cerebro del durmiente, mostraba, a manera de sueño, a once personas jóvenes algo encorvadas bajo el dominio de un terror inspirado por cierta esfera flotante casi diáfana, que, pareciendo servir de guía al vuelo dominador de una blanca paloma, marcaba sobre el suelo una sombra ligera envolviendo un ave muerta. Un viejo libro cerrado yacía junto al reitre, a quien iluminaba débilmente una antorcha clavada en el suelo de la cripta. El amarillo y el pardo reinaban en este singular **mosaico** dental.

”Nous fîmes quelques pas vers un point où se dressait une sorte d'instrument de pavage, rappelant par sa structure les *demoiselles* —ou hies— qu'on emploie au nivellement des chaussées. [...] À la place occupée actuellement par la hie, les dents, étroitement groupées, engendraient, par la seule alternance de leurs teintes, un véritable tableau encore inachevé. L'ensemble évoquait un reître sommeillant dans une crypte sombre, vautré mollement au bord d'un étang souterrain. Une fumée ténue, enfantée par le cerveau du dormeur, montrait, en manière de rêve, onze jeunes gens se courbant à demi sous l'empire d'une frayeur inspirée par certaine boule aérienne presque diaphane, qui, semblant servir de but à l'essor dominateur d'une blanche colombe, marquait sur le sol une ombre légère enveloppant un oiseau mort. Un vieux livre fermé gisait à côté du reître, qu'illuminait faiblement une torche plantée droite dans le sol de la crypte. Le jaune et le brun régnaient dans cette singulière mosaïque dentaire.”

Hay que señalar que ese episodio está ya prefigurado en *Impressions d'Afrique*, al final del capítulo VII, página 166:

“Esta vez se distinguía, detrás de la delicada envoltura, un **durmiente con armadura**, echado al pie de un árbol: un humo parecía escaparse de su frente para representar algún sueño, contenía, en sus ligeras ondas, un demonio armado de una larga sierra cuyos **dientes** acerados mordían el cuerpo de un condenado crispado por el sufrimiento.

”Cette fois on distinguait, derrière la délicate enveloppe, un dormeur en armure, étendu au pied d'un arbre; une fumée, semblant s'échapper de son front pour figurer quelque rêve, contenait, dans ses flots ténus, un démon armé d'une longue scie dont les dents acérées entamaient le corps d'un damné crispé par la souffrance.” (N. del T.)

Está igualmente realizado según el procedimiento el comienzo de un libro cuya composición está en la imprenta Lemerre, 6, rue des Bergers (un episodio que tiene a Cuba por teatro¹²).

Extrañas al procedimiento son las poesías «L'Inconsolable» y «Têtes de carton du Carnaval de Nice», así como la poesía «Mon Âme» escrita a los diecisiete años y publicada en el *Gaulois* el 12 de julio de 1897.

No hace falta buscar relaciones entre el libro «La Doublure» y el cuento «Chiquenaude»; no hay ninguna.

[Aquí acaba la descripción del procedimiento. El resto de la obra mezcla opiniones con textos de naturaleza autobiográfica.]

*
* *

Quiero señalar aquí una curiosa crisis que tuve a la edad de diecinueve años, cuando escribía *La Doublure*. Durante algunos meses probé una sensación de gloria universal de intensidad extraordinaria. El doctor de Pierre Janet, que me ha atendido durante muchos años, hizo una descripción de esta crisis en el primer volumen de su obra *De l'Angoisse à l'Extase* (página 132 y siguientes); él me llama ahí Martial, nombre escogido a causa de Martial Canterel de *Locus Solus*.¹³

*
* *

También quiero, en estas notas, rendir homenaje al hombre de inconmensurable genio que fue Julio Verne.

 Mi admiración por él es infinita.

 En algunas páginas de *Voyage au centre de la terre*, de *Cinq Semaines en ballon*, de *Vingt mille lieues sous les mers*, de *De la Terre à la Lune* y de *Autour de la Lune*, de *L'Île mystérieuse*, de *Hector Servadac*, él se eleva a las más altas cimas que el verbo humano puede alcanzar.

 Tuve la felicidad de ser recibido una vez por él en Amiens, donde hacía mi servicio militar, y de poder estrechar la mano que había escrito tantas obras inmortales.

 ¡Oh maestro incomparable!, bendito seas por las horas sublimes que pasé en toda mi vida al leerte y releerte sin cesar.

¹² Se trata de *En La Habana*, escrito en 1929 y publicado por primera vez en el número 19 de la revista *L'Arc*. (N. del T.)

¹³ *De la angustia al éxtasis*, publicado en 1926. Según Janet, Roussel le dijo cosas como éstas: “Tenía la gloria, lo que escribía estaba rodeado de rayos; cerraba las cortinas, porque tenía miedo de la menor rendija que hubiese dejado pasar al exterior los rayos luminosos que salían de mi pluma; quería retirar la pantalla de pronto e iluminar el mundo. Dejar circular aquellos papeles hubiera producido unos rayos de luz que hubieran llegado hasta la China, y la muchedumbre alocada se hubiera arrojado sobre la casa. Pero, por muchas precauciones que tomase, algunos rayos de luz se escapaban de mí y atravesaban las paredes; llevaba en mí al sol y no podía impedir aquella formidable fulguración de mí mismo. [...] En ese momento único viví más que en todo el resto de mi existencia.”

Dice Janet que “Cuando el joven, presa de gran emoción, salió a la calle y se dio cuenta de que no se volvían para mirarlo, el sentimiento de gloria y de luminosidad se apagó bruscamente.”

Y Roussel se lamenta: “¡Ah!, esa sensación del sol moral, no he podido volverla a encontrar jamás, la busco y la buscaré siempre. Daría todos los años que me quedan de vida para revivir por un instante esa gloria.” (N. del T.)

*
* *

Es preciso hablar aquí de un hecho bastante curioso. He viajado mucho. Particularmente entre 1920-21 di la vuelta al mundo por India, Australia, Nueva Zelanda, los archipiélagos del Pacífico, China, Japón y América.¹⁴ (Durante este viaje hice una parada bastante larga en Tahití, donde todavía hallé algunos personajes del admirable libro de Pierre Loti.¹⁵) Conocí los principales países de Europa, Egipto y todo el norte de África, y más tarde visité Constantinopla, Asia menor y Persia. Ahora bien, de todos estos viajes nunca he sacado nada para mis libros. Me pareció algo que merecía ser señalado, pues muestra claramente que en mí la imaginación lo es todo.¹⁶

*
* *

Algunas notas autobiográficas terminarán esta obra.

Me crié con mi hermana Germaine, que luego sería duquesa de d'Elchimgen, y después princesa de Moskowa desde el 21 de octubre de 1928, fecha en que falleció, sin dejar prole, el hermano mayor de mi cuñado, Napoleón Ney, príncipe de Moskowa, casado con Su Alteza la princesa Eugénie Bonaparte, que descendía directamente del rey Joseph y de Lucien Bonaparte. Hecho curioso: casi todos los nombres del Imperio se hallaban reunidos en la familia de mi cuñado: su medio hermano era el príncipe d'Essling y duque de Rivoli; su hermana mayor se había casado con Su Alteza el príncipe Murat, pretendiente al trono de Nápoles; sus otras hermanas eran: la princesa Eugéne Murat, la duquesa de Camastra, la duquesa d'Alfubéra y la duquesa de Fezensac. Además, mi sobrino y único heredero, Michel Ney, duque d'Elchingen y futuro príncipe de Moskowa, desposó el 26 de febrero de 1931 a M^{lle} Hélène La Caze, nieta, por parte de su madre, de Ferdinand de Lesseps y sobrina nieta de Napoleón III y de la emperatriz Eugenia. Fui testigo en su matrimonio junto con la princesa Murat.

Nuestro hermano mayor Georges, fallecido en 1901, ya era casi un adolescente cuando nosotros sólo éramos niños.

Guardo de mi infancia un recuerdo delicioso. Puedo decir que conocí en ella muchos años de una felicidad perfecta.

Mi madre adoraba la música y, encontrándome dotado para ese arte, me hizo dejar a los trece años el liceo por el Conservatorio, luego de triunfar sobre una ligera resistencia de mi padre.

¹⁴ Empezó estos viajes, entre otros motivos, para huir de chantajistas que en Francia le amenazaban con revelar su homosexualidad; condición que Roussel se preocupaba mucho en disimular, hasta el punto de haber contratado a una mujer, Charlotte Dufrenoy, para que ante la sociedad aparentara ser su amante. De otra parte, él no era un turista convencional. Lo suyo era el viajar por viajar, no para conocer. Muchas veces afirmó que se aburría y no encontraba nada especial en los exóticos lugares a los que arribaba. Antes que recorrerlos, prefería quedarse a escribir en su yate. Es revelador que a Pierre Janet le confesara que “Para gozar plenamente de una cosa, tengo que saber que no está al alcance de los demás, que es un privilegio.” (N. del T.)

¹⁵ Pierre Loti (1850-1923) era otro de los escritores a los que Roussel idolatraba. Tal admiración —junto a la que manifestaba por Victor Hugo, Camille Flammarion, François Copée y, sobre todo, por Julio Verne— resultaría desconcertante para sus sofisticados partidarios de la vanguardia. El libro al que Roussel alude es *Le mariage de Loti*, una novela publicada en 1880. (N. del T.)

¹⁶ Según Pierre Janet, Roussel sostuvo que “... la obra no puede tener nada que sea real... tiene que ser una combinación totalmente imaginaria”. Y en otra ocasión: “Si esta descripción tuviese algo que fuera real, sería fea.” (N. del T.)

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

A los dieciséis años ensayaba componer melodías a las que yo mismo ponía los versos. Los versos venían siempre fácilmente, pero la música permanecía rebelde. Un día, a los diecisiete años, tomé la resolución de abandonar la música para no hacer más que versos; mi vocación acababa de decidirse.

A partir de ese momento una fiebre de trabajo se apoderó de mí. Trabajé, por así decir, noche y día durante muchos meses, al cabo de los cuales escribí *La Doublure*, cuya composición coincide con la crisis descrita por Pierre Janet.

Cuando *La Doublure* apareció, el 10 de junio de 1897, su fracaso me causó un choque de una violencia terrible. Tuve la impresión de ser precipitado hasta la tierra desde lo alto de una prodigiosa cima de gloria. La sacudida fue tal que hasta me provocó una especie de enfermedad en la piel que se tradujo en un enrojecimiento de todo el cuerpo y mi madre me hizo examinar por nuestro médico, creyendo que era sarampión. De este choque resultó sobre todo una horrorosa enfermedad nerviosa que padecí durante mucho tiempo.

Volví al trabajo, pero de una manera más serena que en el momento de mi gran crisis de surmenage. Fueron algunos años de la exploración. Ninguna de mis obras me satisfizo, salvo *Chiquenaude* que publiqué en 1900.

A los veinticinco años escribí *La Vue*. Este poema apareció en el *Gaulois du Dimanche* y fue notado por algunos letrados. Se hizo alusión de él en *Sire de Vergy*, una opereta que se representaba por entonces en las Variétés: uno de los personajes, no sé cual, observaba en un portaplumas, sostenido por Éve La Vallière, una vista que representaba la batalla de Tolbiac.

Finalmente, hacia los treinta años, tuve la impresión de haber encontrado mi camino por las combinaciones de palabras de las que he hablado. Escribí *Nanon*, *Une Page du Folklore breton*, luego *Impressions d'Afrique*.

Impressions d'Afrique apareció en folletín en el *Gaulois du Dimanche* y pasó completamente desapercibido.

Cuando la obra apareció en librería fue lo mismo, no llamó la atención para nada. Sólo Edmond Rostand, a quien había enviado un ejemplar, la comprendió al instante, se apasionó por ella y la comentó a todos, hasta leía pasajes en voz alta a sus familiares. Él me decía a menudo: «Una extraordinaria obra de teatro podría sacarse de vuestro libro.» Esas palabras me influenciaron. Además, sufría por ser incomprendido y pensé que tal vez por el teatro llegaría más fácilmente al público que por el libro.

Entonces extraje de *Impressions d'Afrique* una pieza que hice representar inicialmente en el teatro Fémina, y luego en el teatro Antoine.

No pasó de ser un fracaso, un abucheo general. Se me trataba de loco, se «ridiculizaba» a los actores, se lanzaban monedas sobre el escenario, cartas de queja eran dirigidas al director.

Una gira hecha por Bélgica, Holanda y el norte de Francia no resultó mejor.

Durante ese tiempo escribí *Locus Solus*.

Al igual que *Impressions d'Afrique*, la obra apareció en folletín en el *Gaulois du Dimanche* y, de nuevo, pasó completamente inadvertida.

En librería, no resultó nada.

Otra vez recurrí al teatro, y pedí a Pierre Frondaie que sacara de *Locus Solus* una pieza que hice representar, con gran lujo, en el teatro Antoine.

La primera vez hubo un tumulto indescriptible. Fue una batalla, pues si bien casi toda la sala estaba en mi contra, yo tenía al menos un grupo muy encendido de partidarios.¹⁷

El asunto hizo mucho ruido y fui conocido de la noche a la mañana.

Pero, lejos de ser un éxito, fue un escándalo. Pues, aparte del pequeño grupo favorable del que he hablado, todo el mundo estaba alzado contra mí.

Siguiendo la expresión de un periodista, esto fue «un levantamiento de estilográficas». De nuevo se me trató de loco, de bromista; toda la crítica lanzó gritos de indignación.

Siquiera se había logrado un resultado: el título de una de mis obras era célebre. En todas las revistas teatrales, ese año, hubo una escena sobre *Locus Solus*, y dos revistas se inspiraron en su título: *Cocus* [Cornudos] *Solus* (que fue más afortunada que mi pieza, su madrina, ya que sobrepasó las cien representaciones) y *Blocus Solus ou les bâtons dans les Ruhrs*.

Pensé que la incompreensión del público venía, tal vez, del hecho de que yo no había presentado hasta entonces en el teatro más que adaptaciones de libros; resolví entonces componer una obra especialmente para la escena.

Escribí *L'Étoile au Front* que hice representar en el Vodevil. Nuevo tumulto, nueva batalla, pero ahora mis partidarios eran mucho más numerosos. Al tercer acto la agitación fue tal que se necesitó, en medio de una escena, bajar el telón que no levantó sino al cabo de algún tiempo.

Durante el segundo acto, uno de mis adversarios gritó a aquellos que aplaudían: «Atrevida la palmada» [Hardi la claque]. Robert Desnos le respondió: «Nosotros somos la bofetada y ustedes son la mejilla.» [Nous sommes la claque et vous êtes la joue].¹⁸ La frase tuvo éxito y fue citada por varios diarios. (Nota divertida, invirtiendo la *l* y la *j* se obtiene: «Nosotros somos la bofetada y ustedes están envidiosos» [Nous sommes la claque et vous êtes jaloux], frase que sin duda no carecía de cierta precisión.)

Esta vez la crítica se desencadenó contra mí, y, como siempre, se hablaba de locura o de mistificación. Se llamó a la pieza «La Araña bajo la frente» [L'Araignée sous le front] y los periodistas entrevistaron a mis actores para saber si yo escribía mis piezas seriamente o si mi objetivo era burlarme de todo el mundo. Supe que al terminar una de las representaciones un grupo de estudiantes había, durante algún tiempo, aguardado mi salida para abuchearme.

Sin embargo el número de mis partidarios engrosaba sin cesar.

Después de *L'Étoile au Front* escribí *Poussière de Soleils* que hice representar en la Porte-Saint-Martin.

Se agotaron las plazas para la primera representación y la afluencia fue enorme. Muchos sólo venían por el placer de asistir a una sesión agitada para jugar allí su rol. Pero la representación fue tranquila. Sin embargo una vez, al inicio de una manifestación hostil, uno de mis partidarios gritó: «¡Silencio los idiotas!»

La pieza no fue comprendida; y salvo algunas excepciones los artículos de prensa fueron detestables.

Una serie de representaciones dadas un poco más tarde en el Renaissance no fueron afortunadas. Cuando el telón caía, la gente gritaba irónicamente «El autor... el autor...» Sin embargo, en cada una de mis manifestaciones, veía a gente nueva adherirse a mí.

¹⁷ Los dadaístas y los futuros surrealistas. Curiosamente, Roussel nunca demostró aprecio por la visión de la vida y el arte de estos partidarios, e incluso manifestaba su malestar de que se lo identificara con ellos: “Dicen que soy dadaísta. No sé qué es el dadaísmo.”

Aspiraba más bien al reconocimiento por parte de los académicos y de las masas, lo cual nunca ocurrió, pese a que se esforzaba por conseguirlo. Eso lo entristecía profundamente. (N. del T.)

¹⁸ Juego de palabras con las dos acepciones —palmada y bofetada— de *claque*. (N. del T.)

*
* * *

[En este apartado Roussel se refiere a *Nouvelles Impressions d'Afrique*. Sigo de largo.]

*
* * *

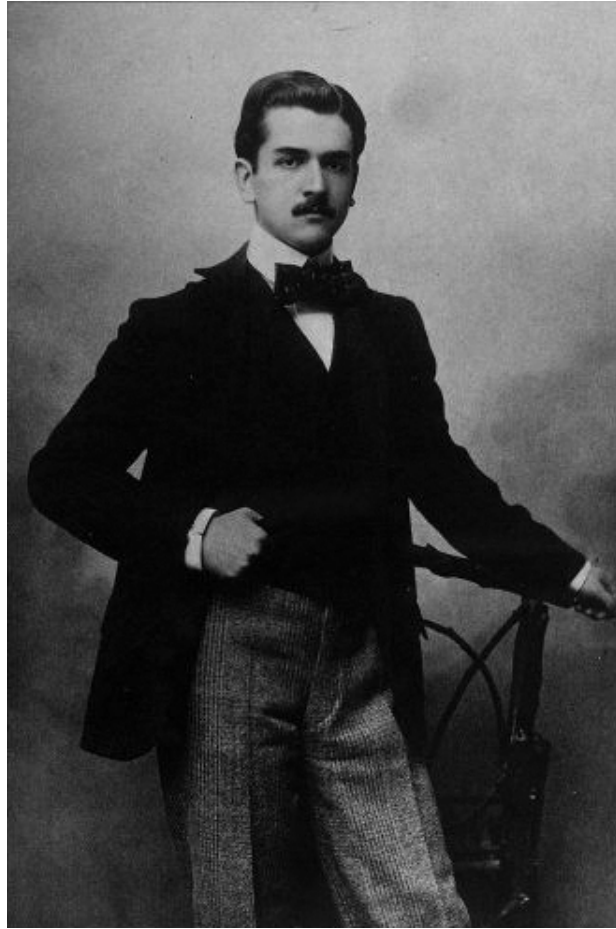
Terminando esta obra vuelvo al sentimiento doloroso que experimenté siempre viendo que mis obras chocaban con una hostil incomprensión casi general.

(Se precisaron no menos de veintidós años para agotar la primera edición de *Impressions d'Afrique*.)

No conocí verdaderamente la sensación del éxito hasta que canté acompañándome del piano y sobre todo con las numerosas imitaciones que hacía de actores o de cualquier persona. Al menos ahí el éxito era enorme y unánime.

Y me refugio, a falta de algo mejor, en la esperanza de que tendré quizás algo de difusión póstuma a través de mis libros.

*Texto extraído de "Comment j'ai écrit certains de mes livres", publicado en 1935.
Traducción de Miguel Zavalaga Flórez.*



1877-1933