

La imagen-tiempo de Raymond Roussel

Time-image in Raymond Roussel

Violeta Percia.

Resumen: La poesía moderna es expresión de una experiencia ante el fracaso de la representación, de la pérdida de las identidades, del quiebre de la linealidad del signo y del discurso, de la centralidad del libro y del autor. A lo largo del siglo XX, estas condiciones van configurando los modos de comprensión de una ruptura paradigmática en función de un desplazamiento importante de la poesía literaria hacia espacios más concretos de percepción, registrando el pasaje de una escritura de la imagen a una preocupación por la imagen escrita. Sin embargo, en las primeras décadas de ese siglo y en pleno auge de las vanguardias artísticas, retomando la tensión entre el ver y el hablar, Raymond Roussel opone a aquellas experimentaciones lo literario como procedimiento. En sus poemas descriptivos, no sólo vuelve a la composición del verso clásico, sino que lo hace además recuperando para el poema el relato; apelando allí también, al contrario de lo que se creyó, a las técnicas efectivas del procedimiento (o método de escritura) para formular una teoría de la percepción y una fenomenología de la imagen-tiempo.

Palabras clave: Raymond Roussel; poesía francesa; vanguardias artísticas; imagen-tiempo; fenomenología.

Abstract: Modern poetry is the expression of an experience before the failure of representation, the loss of identities, the break of the linearity of the sign and speech, the centrality of the book and the author. Along the 20th century, these conditions configure the ways of understanding a paradigmatic breakup based on a significant shift of literary poetry towards more concrete spaces of perception, registering the passage of the image writing to a concern for the written image. However, in the first decades of this century and at the peak of the historical avant-garde movements, resuming the tension between seeing and speaking, Raymond Roussel opposes to those experimentations the literary as a procedure. In his descriptive poems, he not only comes back to the classical verse composition, but he also does it recovering the story in the poem, and unexpectedly, in those poems he also recurs to effective procedural techniques (or a writing method) in order to formulate a theory of perception and a phenomenology of the time-image.

Keywords: Raymond Roussel; french poetry; artistic vanguard; time-image; phenomenology.

Una impresión es una huella, una marca, el hundimiento de una superficie en otra, o una hendidura que deja, al ejercer presión, una cosa. Una impresión es también una idea que nos hacemos de algo, o una sensación que ciertas condiciones nos causan en el ánimo. La impresión nos lleva a pensar la insistencia de la realidad en lo imaginario.

Raymond Roussel tuvo la impresión de que su literatura no llegaba a ser comprendida. En el libro póstumo que escribió con el fin de subsanar ese malentendido, se lamentaba “la dolorosa contrariedad que ha supuesto siempre para mí la incomprensión hostil casi general que ha acogido mi producción” (*Cómo escribí...* 59). Sin embargo, y a pesar de que él mismo se había mostrado reticente tanto a las vanguardias como a los movimientos literarios, en vida y tras su muerte, se convirtió para éstos en un contemporáneo insoslayable. Los surrealistas lo proclamaron antecesor, dejando sentado en su Manifiesto que “Roussel es surrealista en la anécdota” (45); Michel Leiris –con quien mantuvo una amistad personal– le profesó una sincera admiración, al igual que Marcel Duchamp, quien reconoció la influencia fundamental en su obra de la adaptación teatral de *Impresiones de África*¹; y Jean Cocteau –huésped en la misma clínica en Saint Cloud donde Roussel pasó un tiempo internado– le dedicó con ironía un pasaje en *Opio: Diario de una desintoxicación*. Su influjo alcanzó más tarde a los escritores del *Nouveau Roman*, que se dejaron cautivar por sus composiciones minuciosas. Los oulipianos, por su parte, lo reconocieron precursor de los métodos de la literatura potencial, entre ellos, Raymond Queneau declaró que Roussel “unía el delirio matemático a la razón del poeta” (48); y Salvador Dalí celebró su imaginación como modelo de la “rigurosa lógica de la Fantasía” (Sánchez Vidal 168). No obstante, es en los años 60 cuando la obra de Roussel logra una consagración definitiva con la edición de Jean-Jacques Pauvert de sus *Obras Completas*, y la publicación, en 1963, del libro *Raymond Roussel*, de Michel Foucault.

El 14 de julio de 1933, el mismo día en que se celebraban 144 años de la Revolución Francesa, Roussel es encontrado muerto a causa de una sobredosis de somníferos en el cuarto 204 del Grand Hotel et des Palmes de Palermo, Italia –episodio incierto del que no pudo corroborarse si se trató de un accidente o de un suicidio–. Las dos impresiones son posibles, forman parte de la historia de las imágenes del autor, y de la historia de sus textos. El incomprendido Roussel había sido un excéntrico, un *dandy* en todo, y, como tal, había hecho de la elegancia y lo superfluo la razón de su vida. Perteneciente a una familia acaudalada, se hizo adicto a los barbitúricos así como a la composición de las más exactas arquitecturas literarias. Compuso además dietas para el ritual de la escritura, que consistían en prolongados ayunos contrarrestados con ingestas desmedidas de caprichosos menús, que en un sólo banquete concentraban las cuatro comidas del día; realizó viajes por el mundo encerrado en los camarotes; recorrió Europa en su *roulotte* –autocaravana de nueve metros que él mismo había mandado construir con escasas ventanas, que mantenía cerradas para que el paisaje no perturbara su concentración–, vehículo que, además, por su novedad llegó a ser exhibido en el Salón del Automóvil de París de 1925, y llamó la atención de Mussolini y el Papa Pío XI.

Roussel dejó trascender que en sus largos viajes permanecía recluido para que el ritmo de la realidad no trastornara la mecánica rigurosa de sus relatos, ni los artefactos poéticos que creaba. Para que la vida no dejara huellas al azar, ni impresiones que no estuvieran calculadas en la textura de sus escritos. Pero sobre todo, para que no se creara la ilusión de la representación: es decir, que no se creyera que había una sustancia para sus creaciones, que éstas tenían un contenido o un mensaje, o estaban sujetas al orden de las identidades. En ese sentido, él mismo se encargó de poner en claro que “ninguno de estos viajes me procuró el menor material para mis libros” (*Cómo escribí...* 58), resaltando así “la importancia que tiene en mi obra la imaginación creadora” (*ídem*); en efecto, en palabras de Cocteau, Roussel maquinaba “sus autómatas sin el menor auxilio exterior” (111).

En 1897, Stéphane Mallarmé publica su poema-constelación *Un coup de dés* en la revista *Cosmopolis* y declara en un comentario que oficia de prólogo: “Toute se passe, par raccourci, en hypothèse; on évite le recit” (391). Anunciaba así una vasta tradición de la poesía moderna que insistirá en la distancia que separa a la poesía del relato [*recit*], hallando en esa observación relativa al poema una formulación inaugural. Como explica la académica francesa Dominique Combe, en efecto, la exclusión del relato en tanto forma y técnica reveladora de una visión del mundo es objeto de una denegación no solamente literaria, que progresivamente se irá profundizando a lo largo del siglo XX (10).

No obstante, aquél mismo año, 1897, desmintiendo esta premisa o revocándola, a la edad de apenas diecinueve años, Raymond Roussel inicia su carrera de escritor con la publicación de *La Doublure*, su primer largo poema narrativo. Se trata, como él mismo advierte en el prólogo, de una novela escrita en rigurosos alejandrinos, donde la historia prácticamente no avanza; o más bien, se deleita en el tiempo suspendido de la fiesta, esto es: en una extensa descripción del carnaval de Niza coronada con un reguero de confetis que ocupa las tres cuartas partes del poema. Finalmente, esa edición, que el propio autor había costado en la editorial de Alphonse Lemerre (el célebre editor del *Parnasse contemporain*) no encontrará repercusiones, y tal fracaso le costará a Roussel una crisis nerviosa que su doctor Pierre Janet hará célebre en *De l'Angoisse à l'Extase* (páginas 132 y ss.), y a la cual el autor de *Locus solus* también se referirá en aquél libro póstumo, *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (*Cómo escribí algunos libros míos*).

Se suele señalar que este último texto adquiere el valor de un testamento literario en la medida en que devela, a la manera de un legado a las generaciones futuras, el procedimiento de composición de algunos de sus escritos, y como se dijo antes, se dispone a subsanar la incompreensión que los envuelve; pero en realidad –según una expresión de Foucault– se da allí una llave o clave que no es otra cosa que una “cifra descifradora y cifrada” (15).

En efecto, en aquél texto inconcluso, Roussel descubre el secreto de su obra no sin antes encubrirlo bajo ciertas omisiones. Parte de este encubrimiento es la división que propone entre los libros llamados de procedimiento (que se ajustan a esa ley de escritura que él mismo había diseñado en función de derivaciones y retruécanos, combinaciones fonéticas y juegos de palabras); y los libros-poema. De esa forma, estos últimos, dentro de los cuales se agrupan

La Doublure, *La Vue* y *Nouvelles Impressions d'Afrique* serían –se sostiene allí– ajenos al procedimiento (también son extrañas a él las poesías “L’Inconsolable”, “Les Têtes de Carton”, y “Mon Âme”, su primer poema).

Sin embargo, aun cuando las aguas divisorias del procedimiento que el poeta detalla en aquellas páginas y que lo hizo célebre, le sirvan para clasificar y ordenar su producción, lo que muestran –tal como comprendió Foucault– es que, desde aquel primer poema, toda su obra está signada por la intención, el deseo, e incluso la obsesión, de hacer de la literatura una superficie, un artefacto. Se trata de una fascinación por el doblez o dobladillo (*la doublure* o la máscara) que supone la escritura, y esto aparece también en los poemas descriptivos, poniendo en juego una relación determinada entre la imagen, la palabra y sus pliegues. De manera tal que el pliegue es inseparable de la relación entre dejar ver y hacer hablar, entre el movimiento de la imagen y el tiempo versificado del relato.

Así, si bien son las obras en prosa las que según Roussel fueron realizadas mediante el procedimiento, los poemas descriptivos no carecen de uno. De hecho, su autor explica que el procedimiento se halla “emparentado con la rima” (*Cómo escribí...* 57), ya que se trata en ambos casos de una “creación imprevista debida a combinaciones fonéticas” (*idem*). En ese sentido, si los poemas descriptivos se abstienen del procedimiento, no es sino en la medida en que la composición poética, y esencialmente el alejandrino, es ya un procedimiento en sí. Como advierte con lucidez el oulipiano Jacques Jouet, no hay que creer que aquellos poemas sean simples prosas escritas en verso, por el contrario, escribir en versos de 12 sílabas con dos segmentos 6//6 implica asumir una sintaxis original, la cual –tal como sucede con los acentos al interior del poema– no es siempre idéntica a la de la lengua; antes bien, el verso agrega pausas en el espacio de las cesuras, las cuales funcionan como nuevos dobleces en el tiempo lineal y sucesivo del relato. El alejandrino exige tomar una decisión de dicción que siempre marca cierta ambigüedad, ya sea se opte por hacer la pausa en el trimetro o en el doble hemistiquio de seis. De ese modo, al mantener las restricciones del verso clásico, Roussel explota las potencialidades semánticas del poema, poniendo en juego la contradicción entre la sintaxis del verso y la de la lengua, haciendo uso de encabalgamientos y postergaciones, modos también de la parentética que desarrollará más explícitamente en sus *Nouvelles impressions d'Afrique*ⁱⁱ. Es decir que el autor se vale de esa potencialidad poética para jugar con el sentido: aquél que está siempre sujeto a las huellas que deja la escritura, a las impresiones que despierta, o a los caminos que las constricciones formales le exigen a la invención.

Así pues, concebida como un dispositivo, como una máquina, la obra de Roussel ocupa cierto lugar inclasificable, que la sitúa en un más allá de la literatura. Tomando una expresión del crítico Pierre Schneider, ella es *autrechose* (291). *Otracosa* pues supone un lugar sin lugar, o también, un no-lugar originario que señala hacia un centro continuamente descentrado, hacia un aquí-ahora desplazado, camuflado, plegado en el procedimiento, desplegado en la exhaustividad sin fondo de esos desplazamientos. Su escritura tiene así la capacidad de evadir las clasificaciones. Por ese motivo, en un mismo poema como *La Vue*, Roussel puede moverse cómodamente entre el

verso clásico cultivado por Racine y el lenguaje del folletín, especie de culebrón burlesco, que coquetea con ciertas zonas del chisme. Por lo mismo, como señaló el escritor argentino César Aira, este autor está también más allá de la crítica, de ahí que haya despertado las lecturas más diversas, todas ellas ciertas, muchas de ellas contradictorias entre sí. *Autrechose*, entonces, o “literatura desnuda” (Aira 49): vaciada de ideología, de autobiografía, de comunicación e información, armada de maquetas puramente formales, máquinas puestas a funcionar por el procedimiento.

No obstante, a pesar de la apariencia de estar ante un artilugio ingenioso que gira en el vacío, Roussel hubiese protestado contra la impugnación de que su tentativa carece de sentido, y mucho más de que está privada de intención. De hecho, el procedimiento da lugar a una multiplicidad prismática del relato, allí donde, tal como se lee en *Impresiones de África*: “La misma frase de veintitrés notas se reproducía sin cesar, presentada cada vez bajo un nuevo aspecto” (714-715). Esto mismo sucede en los tres poemas descriptivos, que han sido escasamente considerados por la crítica en español porque sólo recientemente han sido traducidos, dos de ellos. Así pues, esta multiplicidad de la imagen se trabaja especialmente en *La Vue*, donde la potencia de repetición del verso de doce sílabas pone en marcha, a fuerza del número, un instrumento óptico que hace estallar lo visible a través de un plano que no se detiene hasta captar todas las formas de la afectación. De hecho, en los tres poemas descriptivos de Roussel, el verso de doce sílabas se repite sin cesar, por millares, presentando cada vez un aspecto nuevo, un detalle más, de no importa qué. De ese modo, como observa Michel Butor, el poeta extrae de las asociaciones habituales y cotidianas, el “máximo de sus tensiones y particularidades” (175), y al mismo tiempo inventa una teoría de la lectura, volviéndola una práctica casi alucinatoria, de percepciones sin objeto, sin profundidad o sin contenido, que lleva a querer extraer de cada estado de cosas, miniatura o signo, la clave de un secreto o impresión.

De esta manera, si los libros-poema son descriptivos no tienen sin embargo nada de prosaicos. Roussel muestra en ellos que la experimentación no se reduce a la progresiva supresión de la palabra, ni al abandono del relato, sino al desplazamiento de los centros y de las identidades, que permiten multiplicar las superficies, observar también nuevos emplazamientos entre la imagen visual y la imagen sonora. Allí donde el problema de la poesía moderna es la crisis de representación, y con ello, la crisis de lenguaje, Roussel explora las ideas propias de la poesía, sus posibilidades de montaje, como modos de exponer la impostura de lo representado en el despliegue de su *reemplazante*. Más aún, es el sustituto el que adquiere toda la importancia, allí donde lo representado se disuelve como representación. De esa forma, en *La Vue*, crea una imagen-tiempo que produce ya no el encadenamiento de lo real con lo imaginario, sino la indiscernibilidad de los dos en un intermedio. En el poema, la acción se reduce al *ver*, y la imagen es superada por una topología de lo visible donde se hace gala de lo superfluo (detectando pequeñas miserias de la vida humana, la intrascendencia de lo cotidiano, el capricho de las convenciones, la ligereza bella de cosas sin importancia); pero al hacerlo en el marco ceñido por la restricción formal del verso clásico, con una obsesiva dedicación al ensamblaje del mecanismo, se exhibe la irrealidad de los códigos sociales, su carácter formal y su aspecto irrisorio. Por lo mismo, la hipótesis no

abandona el relato, ni el poema lo literario, sino que reconoce el revestimiento: lo que queda cocido entre la imagen y la palabra, como posibilidad de una nueva fenomenología, esto que, precisamente, le interesó a Foucault. El poema consigue interpelar los modos de visibilidad y el fuera de campo de todo relato, que se va colando inesperadamente, cuando la descripción avanza; torsión que define lo visible más allá de la imagen y del vidente.

La Vue es prueba de esto; pertenece a esos poemas descriptivos de los que el filósofo Gilles Deleuze decía que ensayan la minuciosa relación de objetos miniatura o de objetos-dobles, donde son “las cosas mismas las que se abren en beneficio de una miniaturización o de una doblez, de una máscara” (“Raymond Roussel...” 97); de modo tal que esos objetos y el modo en el que están investidos evocan un vacío que es atravesado por el lenguaje, haciendo “nacer todo un mundo en los intersticios de estas máscaras y dobles” (*idem*).

El poema se publica por primera vez en el diario *Le Gaulois du dimanche* (París), en dos entregas, el 18 y 19 de abril de 1903, acompañado de cuatro ilustraciones de Georges Jeannot. Un año más tarde, lo editará Lemerre en una edición nuevamente costada por el autor. Se trata de una gigantesca descripción de más de 4000 versos que en su primera entrega fue recibida por el público del periódico como un reportaje rimado, o una crónica de la temporada de verano.ⁱⁱⁱ El libro, por su parte, está dividido en tres capítulos: “La vue”, surgida del portaplumas –objeto kitsch típico de la Belle Époque– que en este caso deja ver el paisaje minúsculo de una playa, amplificado por una pequeña pieza de vidrio que hace las veces de lente; “Le concert”, evocado a partir del dibujo de un hotel en el encabezado de un papel de carta; y “La source”, donde se detalla a lo largo de un millar de versos la etiqueta de una botella de agua mineral. En cada uno de esos utensilios, el relato no está en la imagen, la imagen es el exceso inútil que se transforma en marco de un fuera de campo que constituye el horizonte y la deriva del relato, incrustando la inutilidad del adorno en la función de los objetos, haciendo reinar su valor significante, en el seno de toda utilidad.

En el primer texto crítico publicado sobre *La Vue*, Robert de Montesquiou, contemporáneo de Roussel, definía el poema como una suma de “instrumentos de precisión con forma de alejandrinos” (par. 4) y lo vinculaba a la tradición clásica de la imagen, recordando la descripción del escudo de Aquiles, del canto XVIII, vv. 478-617, de la *Ilíada*. Pero a pesar de la apariencia de una preeminencia retiniana en el poema, o de una filiación con la *pictura poesis*, Roussel expone la tensión entre imagen óptica e imagen acústica, situándose en un intermedio que se establece donde se inscribe la diferencia fenomenológica. Lo que Roussel pone en juego en su poema es el fracaso de la representación definida por el primado de las identidades, pero lo hace sin caer en la disputa estética que a lo largo del siglo XX irá configurando los modos de comprensión de una “ruptura paradigmática” en la poesía moderna, mediante un desplazamiento importante de la poesía literaria hacia distintos espacios de percepción, progresivamente ocupados por futuristas, dadaístas y otros precursores de una poesía cada vez más concreta, poniendo en tensión la relación entre la imagen y el texto; por el contrario, Roussel trabaja en el hiato entre el ver y el hablar y se desplaza del problema que va del “tout dire” surrealista a la página en blanco, para poner en escena la suplencia de la

palabra en el vacío de sentido, suplencia que es posible gracias al procedimiento de repetición y a los desplazamientos que le permiten los exhaustivos versos que compone de forma maratónica. Aquí, tal como más tarde enseñará el cine^{iv}, las estructuras métricas trastocan la percepción del tiempo narrado, del mismo modo que la percepción de lo que se ve en la pantalla puede ser trastocada al superponer una nueva imagen acústica, que doble o suplante el tiempo de la imagen, modificando la percepción del tiempo filmado, modificando la importancia del fuera de campo; modificando, en última instancia, lo visible.

En la misma época en que la imagen-movimiento del cine cobraba una incipiente y novedosa importancia en la escena moderna, Roussel evidencia la muerte del sistema de representación clásica, esto es: la ruptura del acto de la imagen como constitución de la mirada. De ese modo, en *La Vue* propone su propia teoría de la percepción. Las imágenes impresas, en el portaplumas, en el papel de carta o en la etiqueta, constituyen un tiempo inmóvil y sordo: que conserva como principio la forma y como universo lo finito. Entre la imagen y la vista (o relato) transcurre la apertura posible del saber, y también la posibilidad de pensar la materia en el orden de su propia infinitud. El sonido, la palabra exigida por la visibilidad rimada, es la condición temporal de esa imagen suspendida o fija. De ese modo, el espacio nace del tiempo. El espacio enreda sus direcciones y pierde cualquier primacía, porque el acto de habla es el que sostiene y dirige el movimiento de la imagen.^v Y esto es posible en la medida en que Roussel no se sujeta a la palabra escrita, sino que se alía a la palabra sonora. El movimiento del relato y de la imagen está subordinado al tiempo del alejandrino, y esa cadencia y musicalidad confiere una representación directa de la imagen-tiempo. De una imagen que produce desvíos, y que permite convertir las cosas mismas en expresiones, en posiciones. Así, Roussel quiebra con el presente sucesivo, la forma empírica, el curso del tiempo —que Deleuze había definido en tanto característica fundamental de las imágenes-movimiento del primer cine (*Imagen tiempo* 359-360).^{vi}

Quien recibe el relato asume el papel de ser testigo, pero en la reversibilidad de los detalles, Roussel lo expone a la pérdida que implica la ilusión de verlo todo mediante el recurso de querer ver de cerca, porque “la visibilidad está fuera de la mirada” (Foucault 136).

Por eso, lejos de ser neutralizada en beneficio de la página en blanco, la tensión entre la vista y la escritura multiplica la referencia y, con ello, logra conservar en la imagen el exceso de su irrealidad, su lugar sin lugar. En la cesura del verso, en la sintaxis forzada creada por el poema, el significante se acerca y se aleja, y así, se posterga, dilatando el encuentro con los sujetos.

Así, donde Roussel pone en escena el problema de hablar y hacer ver al mismo tiempo, Foucault encontró la clave de un vacío interior a las cosas y a las palabras que parece ser signo de muerte, y, a la vez, algo que lo colma, presencia de locura (Deleuze, “Raymond Roussel...” 99). Porque no se ve aquello de lo que se habla y no se habla de aquello que se ve.

Como notó el crítico francés Gilbert Lascault, para ver la vista, la escritura debe detenerse (35). Pero también es cierto lo contrario, lo que se ve en la vista depende exclusivamente de lo que pasa por la escritura. Por eso Roussel

experimenta el hiato de la representación en el pliegue que instaura lo literario. Podemos ver allí un artificio semejante al que creó Borges en “El Aleph”, donde la imagen explica el efecto desencadenado de ese “seudo” licor (que es también la literatura) por el que fluyen, de un tiempo, todos los tiempos; donde la mirada (el relato) es la clave de una variación infinita; donde lo real no es el objeto de la representación sino el acto mismo de representar, o también: el espacio en el que un mundo fantástico puede tener lugar; donde, finalmente, lo real es traducido, expuesto de otro modo ante la mirada de su doble literario. Borges ponía en juego este procedimiento en “Guayaquil” cuando hablaba de un juego de ajedrez en el cual “La batalla de hombres era un reflejo del tablero” (442). Se advertía allí que en realidad no se trata tanto de la duplicación, sino del “entre-dos”. No se alude entonces a la identidad o a la contradicción entre el mundo y su representación, sino a lo que forma parte de su reciprocidad, a lo que se comprende entre ambos, en la continuidad de esa diferencia. Esto mismo es lo que los dispositivos de Roussel van urdiendo, poniendo en abismo tanto la representación como la fuerza vacía que descansa tras de ella.

De tal manera, la descripción de *La Vue* constituye un no-sentido con respecto a lo que es descrito. La vista suspende físicamente la escritura, como se dijo, porque el portaplumas se mantiene en el aire mientras uno se pierde en la imagen que lleva gravada en su parte superior. Pero sobre todo, como señaló Foucault, porque la visibilidad está fuera de la mirada, si se accede a ella a través de un objeto, o de una imagen, sólo es para poner la mirada entre paréntesis, ya que es en el pliegue –donde el interior de lo que se habla y el exterior de lo que se ve se doblan, se tuercen– donde es posible acceder a la abundancia del ser (Foucault 136). Es decir que en el poema las leyes de la mirada ponen en marcha un proceso de traducciones para el cual la pérdida del objeto (de las imágenes que el poema va recorriendo) conlleva el incremento de un sentido impensado, hasta cómico. Se trata de traducciones entre regímenes de signos distintos (la moda y la vestimenta, los objetos, los rostros, los gestos, las palabras) que muestran la imbricación entre el relato y la mirada, en tanto modos de hacer ver, en el nivel de los enunciados.

Si de un lado el portaplumas se sumerge en la tinta roja; del otro, dejando pasar la luz por una pequeña bola de vidrio que aumenta o aleja la imagen, se abre a la impresión panorámica de una estación balnearia con todos sus personajes en un día de verano.^{vii} Enseguida, se está frente a distintos mecanismos de observación y de montaje. La escritura funciona también como una lente, y el fuera de campo de la imagen se ajusta no sólo a través de la circunferencia de esa bola, sino sobre todo a partir de la imagen acústica. Michel Leiris había advertido que la estrecha correspondencia entre macrocosmos y microcosmos constituía uno de los temas que más obsesionaba al autor de *La Vue* (247). Roussel, en efecto, deriva de allí la siguiente paradoja: lo minúsculo es la imagen desdoblada, siempre actual, de un infinito virtual que le es contemporáneo. Gracias a la óptica que la escritura crea como artefacto y dispositivo, y a pesar de que el relato avanza sujeto a la inevitable sucesión temporal de la palabra, sentimos que en la escena todo pasa simultáneamente.

De esta manera, la vista coloreada del portaplumas es la síntesis de lo visible que se despliega en la escritura como condición de visibilidad, y que en el

verso adquiere una acabada plasticidad. Por eso, para Roussel, el relato no se opone a la hipótesis, como creía Mallarmé, antes bien, la pone en movimiento. Y lo hace con una plasticidad propia del cine, pues el poema está compuesto a la manera de un largo plano secuencia que invade todo interior para empujarlo hacia afuera. Ciertamente, la narrativa de Roussel alterna planos generales y medios con primerísimos primeros planos totalmente subjetivos. *La Vue* se convierte, entonces, en el paño desplegado de una tela cuyo pliegue contiene aquella síntesis que es la figura, souvenir inútil impreso en los objetos. De ese modo, partiendo de una imagen fija, el poema pone en acción un cuadro viviente, en el que cada uno de los personajes ocupa un lugar acorde a las exigencias de lo social, al doblez de su atuendo, a la impostura de sus ademanes, a la suplencia de sus modales, o al revestimiento de sus señas, para poner en escena, pronto, la cifra de una nueva relación entre los hombres y las cosas, donde se muestra la mala conciencia de los hombres respecto de los objetos, y la cosificación de lo no cosificable.

Sin embargo, allí Roussel trastoca el valor de cambio de los objetos, su valor significativo, en función de la apropiación productiva de su irrealidad, de la que resulta la atmósfera eclosionada del tiempo del ocio –estallada por la restricción formal que pone en marcha un rasgo nunca ingenuo, la sospecha que un detalle desprevenido confirma, o el secreto que adivina, jugando con lo que se vuelve público o se da a publicidad–. *La Vue* hace de la imagen un pliegue de lo que está detrás de todo adorno, de todo decorado, de toda materia, esto es: una escritura. O como diría Foucault, un enunciado, que transforma la fenomenología en una epistemología. De esa manera, el texto se concibe como despliegue de lo visible, mostrándonos que el ornamento o lo accesorio –presente tanto en los objetos como en quienes los portan– invisten a unos y a otros de una irrealidad embelezada por los signos; irrealidad que fascina el ambiente y encanta lo real. Se produce una percepción alucinatoria porque carece de objeto. Se intuye, así, que los objetos no dejan de ser señuelos de nuestros propios prejuicios; que la máscara del valor corrobora una cultura impostada por el juicio; que nuestras impresiones son modos también de movernos *entre*, en las fisuras de la realidad y lo imaginario. El tiempo de la evocación, del relato, es des-plegado de la imagen, de la figura, de la mirada. Sugestión que el poema exhibe y (des)monta, evidenciando la redundancia a la que está sujeta una mirada tal. De ese modo, la descripción, el detalle y el ornato son parte del mismo montaje.

Roussel practica el exceso como modo de defensa del aburrimiento. Entonces, el procedimiento trasmuta el vacío de los objetos en *un tiempo que pasa* desdoblado del pasado que se conserva, entre lo límpido y lo opaco, entre la imagen real y la imagen virtual. Pues la exuberancia métrica y descriptiva provoca un extrañamiento sobre el vacío de sentido, que nos arroja a un tiempo efímero, inaprensible. Se trata de puras situaciones ópticas y sonoras pero éstas han ganado en evidencia lo que habían perdido en acción, allí –tomando la expresión de Deleuze– se ve hasta tal extremo que ahora el problema del espectador es, aquí también, “¿qué es lo que hay para ver en la imagen?” (*Imagen-tiempo* 361). Los personajes de Roussel son criaturas más o menos frívolas, más o menos extravagantes, más o menos comunes; esencialmente superficiales, muchas veces investidas por hazañas inútiles, acciones mezquinas, gestos egoístas, racistas incluso. Son superficies no humanas o

antihumanas, en cierto modo cosificadas por la imagen, cuyo espesor culmina en una mueca, en una pose o en una máscara: se sumergen entonces en esa región inquietante donde las condiciones materiales de la vida aparecen como muertas y donde lo viviente está cargado de una vaporosa inasibilidad.

Por eso, las superficies narrativas de Roussel hibridan sin problema el ocio y la inutilidad con la alta tarea del artista, con la exquisita precisión técnica y la minuciosa confección formal –que le llevaba años–. De ahí resulta que, al recurrir al preciado alejandrino para recorrer la planicie y la indiferencia de la vida burguesa, lo indiferente se torna extraño, inquietante. Se imprime en un halo de irrealidad, se convierte en una impresión pasajera que se confunde con la brisa, y con el tiempo del devenir. En efecto, un vestigio del tiempo se cuela tras la indiferencia de la banalidad.

El decorado y la decoración de los objetos ganan cuerpo en la descripción y otorgan un valor a los cuerpos. La importancia de los adornos no es sólo la de enaltecer la dignidad de los objetos, sino la de ser motivo de una métrica que conjura el azar, que pone en marcha la combinación, y con ella, una máquina de impresiones. El detalle que porta cada objeto es la apertura a una escena casual, concurrente, que se confunde con el paisaje, que va al encuentro de la vista. Pero en ese vacío se exhibe la voracidad de un ojo que espía a su presa, devorando su fisonomía, concebida como la clave de su redención y su desposesión. Hasta encontrar –así nos dice Roussel en el poema– otro detalle que “me fait songer” (*La Vue* 93). Porque se trata del tiempo, de cómo conjurar el tiempo monstruoso de lo que se ve, sin sentido, sin fondo, desplazado; y las huellas que deja en nosotros, en un yo disuelto en ese “viéndose”.

Bibliografía

Aira, César. "Raymond Roussel. La clave unificada". *Carta*, no. 2, primavera-verano, 2011, 46-49.

Borges, Jorge Luis. "Guayaquil". *Obras Completas*, II. Buenos Aires: Emecé, 1996, pp. 438-443. Impreso.

Breton, André. "Primer manifiesto surrealista". *Manifiestos del surrealismo*, trad. A. Pellegrini. Buenos Aires: Editorial Argonauta, 1992; 2001. Impreso.

Butor, Michel. "Sur les procédés de Raymond Roussel". *Répertoire*, París: Minuit, 1960, 173-194. Impreso.

Cocteau, Jean. *Opio: Diario de una desintoxicación*, trad. J. Gómez de la Serna. Valencia: MCA, 2002. Impreso.

Combe, Dominique. *Poésie et récit: une rhétorique des genres*. París: Corti, 1993. Impreso.

Deleuze, Gilles. *Imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós, 1987. Impreso.

———. "Raymond Roussel o el horror al vacío". *La isla desierta y otros textos. Textos y entrevistas 1953-1974*. Valencia: Pre-textos, 97-100. Impreso.

Foucault, Michel. *Raymond Roussel*, trad. P. Canto. Buenos Aires: Siglo XXI, 1976.

Janet, Pierre. *De l'angoisse à l'extase*. París: Société Pierre Janet, 1975 [1926], 2 tomos. Impreso.

Lascaux, Gilbert. "Sept petites vues sur *La Vue*". *L'Arc*, no. 68, « Raymond Roussel », 1977, 35. Impreso.

Leiris, Michel. "Conception et réalité chez Raymond Roussel". *Critique*, no. 89, octubre 1954, 821-835 (reeditado en *Roussel and Co.*, p. 247 y ss.). Impreso.

Mallarmé, Stéphane. *Œuvres Complètes*. Tomo 2. París, Gallimard, 1998.

Montesquiou de, Robert. "Raymond Roussel: un autor difícil". <http://literaturafrancesatraducciones.blogspot.com.ar/2018/03/robert-de-montesquiou-y-raymond-roussel.html>. Web, 17 de abril de 2018. [Robert de Montesquiou, *Élus et appelés*, París, Émile-Paul Frères, 1921, 189-223.]

Queneau, Raymond. "La Revue des Livres". *La Critique Sociale*, no. 7, enero, 1933.

Roussel, Raymond. "Cómo escribí algunos libros míos". *Carta*, no. 2, primavera-verano, 2011, 55-59.

———. *Impresiones de África*, trad. E. Canto. Editorial digital Block: E-pub.

———. *La Vue*. Bibebook, 1904. Ebook. [trad. esp. C. Cámara y M.-A. Frontán. *La Vista*. Buenos Aires: Ediciones De La Mirándola, 2008.]

———. *La Doublure* [trad. esp. *El doble*.]

———. *Nouvelles impressions d'Afrique* (Deuxième éd.). París: Librairie Alphonse Lemerre, 1932.

Sánchez Vidal, Agustín. “Carta de Dalí a Buñuel” (21 de noviembre de 1926)”. *Buñuel, Lorca, Dalí, El enigma sin fin*. Barcelona: Planeta, 1988, p. 168.

Schneider, Pierre. “La Fenêtre ou piège à Roussel”. *Cahiers du Sud*, tomo XXXIII, no. 306, 1er. semestre, 1951, 290-306.

ⁱ Roussel adaptó *Impressions d'Afrique* al teatro en dos versiones, la primera se representó en el Théâtre Fémina de París, en febrero de 1911; y la segunda, estrenada en mayo del siguiente año en el Théâtre Antoine. Sobre ese acontecimiento escribió en su libro póstumo: "Fue más que un fracaso. Fue un auténtico escándalo. Me llamaban loco, jaleaban a los actores, arrojaban calderilla al escenario y el director del teatro recibía cartas de protesta" (*Cómo escribí...* 58). Sin embargo muchos surrealistas quedaron fascinados por ese evento. Marcel Duchamp fue uno de los asistentes a esas representaciones y reconoció en una entrevista concedida a Pierre Cabanne la importancia que tuvo para él. Véase Cabanne, Pierre. *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Barcelona: Anagrama, 1972, pp. 26-27 y 35. Impreso.

ⁱⁱ *Nouvelles impressions d'Afrique* no es la continuación de *Impressions d'Afrique* sino que es otra cosa. Se trata de una novela en verso publicada en junio 1932 también por Lemerre. Sigue el procedimiento de *La Doublure* y *La Vue*, pero la particularidad de esos 1274 versos en alejandrinos y rima gemela abrazada consiste en la inclusión de paréntesis y notas al pie, también en verso. Por ejemplo, entre el verso 21 y 23 de la primera parte se abren y se cierran cinco paréntesis. Originariamente, su autor pensó editarla en diversos colores para que se facilitara su lectura. Al referirse a esta obra Roussel destaca el tiempo excesivo de trabajo que le llevaba la composición de sus poemas descriptivos: "he necesitado no menos de siete años para escribir *Nouvelles impressions d'Afrique* en la redacción que he presentado al público" (*Cómo escribí...* 59).

ⁱⁱⁱ Roussel se refiere también a la recepción que tuvo esta obra: "A los veintiocho años, publiqué *La Vue*. Este poema [...] llamó la atención de algunos hombres de letras. Incluso se le aludió en *Le Sire de Vergy*, una opereta que por aquella época se representaba en las Varietés: uno de los personajes, ya no recuerdo cuál, miraba en un portaplumas, que le entregaba Eve La Vallière, una vista que representaba la batalla de Tolbiac" (*Cómo escribí...* 58).

^{iv} Sobre las estructuras métricas en el cine véase Martin, Marcel. "El montaje rítmico". *El Lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa, 1993, p.160 y ss.. Impreso.

^v En efecto, Roussel va saltando a partir de cualquier punto de una imagen a otro punto, destituyendo en la imagen todo centro y a su vez todo lugar privilegiado del espacio, desplazando las coordenadas y la verticalidad del mismo. Así, por ejemplo, en el verso 82 y 83, desde una barca que desaparece gracias a su pequeñez, y un yate que pasa a toda velocidad, vemos las olas, "Et l'écume jaillit jusqu'aux premiers hublots" (*La Vue* 3) para observar una mano desnuda (en el verso 91) y un grupo de gente, en el que se destaca una mujer de edad (v. 146), "Et sa bouche s'avance en faisant une moue/ Qui, surtout du côté droit, lui plisse la joue ;" (*La Vue* 5). Todo el poema opera de ese modo, saltando de una ola a una mejilla, a un gesto o un atuendo, al aire, a la apariencia de alguna cosa, o a una impostura.

^{vi} Deleuze traza una diferencia no sólo técnica sino también fenomenológica entre esos dos tipos de imágenes: las imágenes-movimiento y las imágenes-tiempo. Véase Deleuze, Gilles. *Imagen tiempo*. Barcelona: Paidós, 1987, pp. 350 y ss.. Impreso.

^{vii} "Où l'encre rouge a fait des taches, comme en sang./ La vue est une très fine photographie/ Imperceptible, sans doute, si l'on se fie/ A la grosseur de son verre dont le morceau/ Est dépoli sur un des côtés, au verso ;" (*La Vue* 1).