

michel foucault

RAYMOND ROUSSEL



El ensayo de Michel Foucault —insuperado análisis del conjunto de la obra de Raymond Roussel— encuentra en la producción del autor de *Impresiones de África* la repetición de la misma forma: el juego del doble y el mismo, de la diferencia y la identidad, del tiempo que se repite y que queda abolido, de la palabra que se desliza sobre sí misma para decir otra cosa distinta a la que enuncia. La obra de Roussel aparece, en el agudo estudio de Foucault, como el primer inventario, en forma de literatura, de los poderes desdobladores del lenguaje.

I. EL UMBRAL Y LA CLAVE

La obra se nos ofrece desdoblada en su último instante por un discurso que se encarga de explicar cómo... Ese «cómo escribí algunos de mis libros», que se revela cuando ya todos habían sido escritos, tiene una extraña relación con la obra, a la cual descubre en su mecanismo, recubriéndola con un relato autobiográfico apresurado, modesto y meticoloso.

En apariencia, Roussel respeta el orden de la cronología: explica su obra siguiendo el hilo tendido desde sus relatos juveniles hasta las *Nouvelles Impressions* que acaba de publicar. Pero la distribución del discurso y su espacio interior tienen una dirección contraria: en primer plano, y en mayúsculas, el procedimiento que organiza los textos iniciales; después, en escalones más concisos, los mecanismos de *Impressions d'Afrique*, antes de los de *Locus Solus*, que están apenas indicados. En el horizonte, en el lugar donde el lenguaje se pierde junto con el tiempo, los textos recientes —*Poussière de Soleils* y *L'Etoile au Front*— no son más que un punto. Las *Nouvelles Impressions* ya están del otro lado del cielo, y sólo se las puede descubrir por lo que no son. La geometría profunda de esta «revelación» invierte el triángulo del tiempo. Mediante una rotación completa, lo próximo se convierte en lo más lejano. Como si Roussel no pudiera desempeñar su papel de guía sino en los primeros rodeos del laberinto y lo abandonara en cuanto el camino se acerca al punto central en el que está él mismo, reteniendo los hilos en su estado de máximo enredo —o, tal vez— de máxima simplicidad. Ese espejo que Roussel tiende a su obra en el momento de morir y que pone *delante* de ella, en un gesto poco definido de esclarecimiento y

precaución, está dotado de una extraña magia: hace retroceder la figura central hacia el fondo, donde las líneas se confunden, aleja a mayor distancia el lugar en que se produce la revelación, pero aproxima, con una especie de extraña miopía, lo que está más alejado del instante en que la obra habla. A medida que ésta se acerca a sí misma, su secreto se vuelve más denso.

Secreto duplicado: pues su forma solemnemente póstuma, el cuidado con el cual fue postergado, a lo largo de toda la obra, para fracasar finalmente en el momento de la muerte, transforma en enigma el procedimiento que aclara. El lirismo está meticulosamente excluido de *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (las citas de Janet utilizadas por Roussel al hablar de lo que fue, sin duda, la experiencia central de su vida muestran el rigor de esta exclusión); hay aquí informaciones, nunca confidencias, y sin embargo algo se confía, absolutamente, en esta extraña figura que la muerte guarda y publica. «Y me refugio, a falta de algo mejor, en la esperanza de que tal vez lograré cierta difusión póstuma por mis libros.» El «cómo», inscrito por Roussel como acápite de su obra última y reveladora, nos introduce no sólo en el secreto de su lenguaje, sino también en el secreto de su relación con ese secreto, no para guiarnos hasta él, sino para dejarnos, por el contrario, desarmados, y en una perplejidad absoluta cuando se trata de determinar esta forma de reticencia que ha mantenido el secreto en esta actitud de reserva que se abre de repente.

La primera frase: «Siempre me propuse explicar cómo escribí algunos de mis libros» indica con suficiente claridad que estas relaciones no fueron accidentales ni establecidas a último momento, sino que formaron parte de la obra misma y de lo que había en ella de más constante, de más soterrado en su intención. Y como esta revelación de último momento y de primer proyecto forma ahora el umbral inevitable y ambiguo que introduce a la obra terminándola, se burla de nosotros, sin duda: al dar una clave que desorga-

niza el juego traza a la vez un segundo enigma. Para leer la obra nos recomienda una conciencia inquieta: conciencia en la cual no es posible descansar, dado que el secreto no se puede hallar, como en esas charadas o adivinanzas que tanto le gustaban a Roussel: el secreto es descompaginado, y lo es cuidadosamente, para un lector que hubiera renunciado a la partida antes de terminar el juego. Pero es Roussel mismo que ha renunciado por el lector, al forzarlo a conocer un secreto que él no reconocía, a sentirse dentro de una especie de secreto flotante, anónimo, dado y retirado, nunca enteramente demostrable: si Roussel dijo alguna vez que había un secreto, se puede suponer que lo suprimió radicalmente al decirlo y al decir cuál es; o, igualmente, que lo desencajó, lo indagó y lo multiplicó al mantener en secreto el principio del secreto y de su supresión. Aquí la imposibilidad de decidir expone cualquier discurso sobre Roussel no sólo al riesgo común de engañarse, sino también al otro, más refinado, de ser engañado. De ser engañado no tanto por un secreto, cuanto por la conciencia de que lo hay.

En 1932 Roussel envió a la imprenta una parte del texto de lo que habría de llegar a ser, después de su muerte, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*. Estas páginas —se suponía— no debían ser publicadas en vida del autor. No esperaban su muerte; ésta, mejor dicho, estaba implícita en ellas, ligada sin duda con la instancia de la revelación que traían. Cuando el 30 de mayo de 1933 Roussel determina el ordenamiento de la obra, hacía ya mucho tiempo que había tomado sus medidas para no volver más a París. En el mes de junio se instala en Palermo, toma diariamente estupefacientes y vive en una gran euforia. Procura matarse o hacerse matar, como si esta vez hubiera adquirido «el gusto de la muerte, que hasta ahora sólo había temido». La mañana en que debía abandonar su hotel para someterse a

una cura de desintoxicación en Kreuzlingen lo encontraron muerto; a pesar de su debilidad, que era extrema, se había arrastrado con el colchón hasta la puerta de comunicación con el cuarto de Charlotte Dufresne. La puerta siempre había quedado abierta: esa vez estaba cerrada con llave. La muerte, el cerrojo y esa apertura cerrada formaron, en ese instante, y sin duda para siempre, un triángulo enigmático que nos libra y rehúsa al mismo tiempo la obra de Roussel. Lo que podemos entender de su lenguaje nos habla desde un umbral en el cual el acceso no está dissociado de lo prohibido; acceso y prohibición equívocos en sí mismos, dado que se trata en este gesto no descifrable —¿de qué? — ¿de liberar esa muerte temida durante tanto tiempo y repentinamente deseada?, ¿o también de encontrar una vida de la que había tratado encarnizadamente de librarse, pero que por mucho tiempo había soñado con prolongar hasta el infinito mediante sus obras y, en sus mismas obras, mediante aparatos meticulosos, fantásticos, incansables? En lo que a llave se refiere, ¿tenemos otra ahora, cuando ese texto último está allí, inmóvil, contra la puerta? ¿Haciendo el gesto de abrir? ¿O el gesto de cerrar? ¿Con una llave-clave simple, maravillosamente equívoca, que sirve a la vez para encadenar y liberar? ¿Cerrar cuidadosamente, con una muerte sin alcance posible, o transmitir tal vez, más allá de ella, ese deslumbramiento cuyo recuerdo no había abandonado a Roussel desde sus diecinueve años y cuya claridad había intentado, siempre en vano, salvo tal vez esa sola noche, recobrar?

Roussel, cuyo lenguaje es de una gran precisión, ha dicho curiosamente de *Comment j'ai écrit certains de mes livres* que éste era un texto «secreto y póstumo». Sin duda quería decir —por debajo del significado evidente: secreto hasta la muerte excluida— varias cosas: que la muerte pertenecía a la ceremonia del secreto, que era su umbral preparado, el vencimiento solemne; tal vez igualmente que el secreto seguiría siendo secreto hasta en la muerte, y que

encontraría en ella la ayuda de un ardid suplementario —el «póstumo» multiplicaría así el «secreto» por sí mismo, inscribiéndolo en lo definitivo; o, mejor aún, que la muerte podría revelar lo que hay un secreto, mostrando no lo que éste oculta, sino lo que lo vuelve opaco e irrompible; y que él no guardaría el secreto descubriendo que es secreto, librándolo como epíteto, manteniéndolo como sustantivo. Y en el fondo de la mano no queda nada más que la indiscreción empecinada, interrogativa, de una llave-clave que también está trancada —cifra descifradora y cifrada. *Comment j'ai écrit certains de mes livres* oculta tanto y más de lo que descubre la revelación prometida. Sólo ofrece despojos en una catástrofe de recuerdos que obliga, dice Roussel «a usar puntos suspensivos». Pero, por grande que sea esta laguna, no es nada más que un accidente superficial frente a la otra, más esencial, imperiosamente indicada por la simple exclusión, sin comentarios, de toda una serie de obras. «No necesito decir que mis otros libros, *La Doublure*, *La Vue* y *Nouvelles Impressions d'Afrique*, son absolutamente extraños al procedimiento.» También están fuera del secreto tres textos poéticos, *L'Inconsolable*, *Les Têtes de Carton* y el primer poema escrito por Roussel, *Mon Ame*. ¿Qué secreto cubre ese acto de desechar y el silencio que se conforma con señalarlo sin una palabra de explicación? ¿Ocultan acaso estas obras una clave de otra naturaleza —o la misma, aunque doblemente escondida, hasta la negación de su existencia? Y acaso haya una clave general que se aplicaría igualmente, de acuerdo con una ley muy silenciosa, a las obras cifradas —y descifradas por Roussel— y a las otras, cuya cifra consistiría en no tener cifra aparente. La promesa de la clave, a partir de la formulación que la entrega, esquiva lo que promete, o más bien lo traslada más allá de lo que ella misma puede librar —a una interrogación que alcanza a todo el lenguaje de Roussel.

Extraño poder el de este texto destinado a «explicar». Tan dudosos aparecen su estatuto, el lugar en donde se eri-

ge y donde deja ver lo que muestra, las fronteras hasta donde se extiende, el espacio que sostiene y socava a la vez, que sólo alcanza, en un primer deslumbramiento, un efecto: propagar la duda, extenderla por omisión concertada allí donde no tenía razón de ser, insinuarla en lo que debería estar protegido, y afincarla hasta en el suelo firme en que él mismo se arraiga. *Comment j'ai écrit certains de mes livres* es, después de todo, uno de «sus» libros: ¿el texto del secreto revelado no tiene a su vez el suyo propio, aclarado y enmascarado al mismo tiempo por la luz que arroja sobre los otros?

Si se toma en cuenta este riesgo generalizado, es posible suponer varias figuras que encontrarían en la obra de Roussel (¿no es ella, después de todo, el secreto del secreto?) sus modelos. Es posible que, por debajo del procedimiento revelado en el texto último, haya otra ley que establece su reino más secreto y una forma totalmente imprevista. Esta estructura sería, exactamente, la de *Impressions d'Afrique* o la de *Locus Solus*: las escenas representadas sobre el escenario de los Incomparables, o las maquinarias del jardín de Martial Canterel, tienen una explicación aparente en un relato —acontecimiento, leyenda, recuerdo o libro— que justifica sus episodios; pero la clave real —o en todo caso otra clave en un nivel más profundo— abre el texto en toda su longitud y revela, por debajo de tantas maravillas, la sorda explosión fonética de frases arbitrarias. Tal vez, después de todo, la obra en su totalidad esté construida sobre ese modelo: *Comment j'ai écrit certains de mes livres* desempeñaría así el mismo papel de la segunda parte de *Impressions d'Afrique* o los pasajes explicativos de *Locus Solus*, ocultando, con el pretexto de una revelación, la verdadera fuerza subterránea de donde brota el lenguaje.

También es posible que la revelación de *Comment j'ai écrit* carezca de todo valor que no sea el propedéutico, que constituya una especie de mentira saludable, verdad parcial

que señala tan sólo que es menester buscar más lejos y por corredores más profundos; la obra estaría entonces construida sobre todo un andamiaje de secretos que se gobiernan unos a otros sin que ninguno de ellos tenga un valor universal o absolutamente liberador. Al dar una clave a último momento, el último texto sería algo así como un primer retorno hacia la obra con una doble función: abrir, en su arquitectura más exterior, ciertos textos, pero indicar que éstos requieren para sí y para los otros una serie de claves—llaves que abrirían, cada una, su propia caja, y no la otra caja más pequeña, más preciosa, más protegida que está contenida en ella. Esta figura de envolvimiento es familiar a Roussel: la encontramos empleada prolijamente en *Six Documents pour servir de canevas*; *Poussière de Soleils* la utiliza justamente como método para el descubrimiento de un secreto; en *Nouvelles Impressions* toma la extraña forma de una elucidación proliferante, siempre interrumpida por una nueva luz que quiebra a su vez el paréntesis de otra claridad que, nacida en el interior de la precedente, la mantiene suspendida y fragmentaria durante mucho tiempo, hasta que todos esos días sucesivos, interfirientes y expandidos forman, ante la mirada, el enigma de un texto luminoso y sombrío que la cantidad de aperturas calculadas convierte en fortaleza inconquistable.

O también el procedimiento podría muy bien desempeñar la función de comienzo y de conclusión, como la de esas frases idénticas y ambiguas en las que los textos de la «temprana juventud» engastan sus relatos cíclicos. Formaría así una especie de perímetro obligado, pero que dejaría libre, en el centro del lenguaje, una extensa zona de imaginación, tal vez sin más clave que la de su juego. El procedimiento tendría entonces una función de desencadenamiento y de protección; limitaría un medio privilegiado, fuera de contacto, que el rigor de su forma periférica liberaría de toda constricción exterior. Su naturaleza arbitraria despojaría a la redacción de toda complicidad, inducción, comunica-

ción subrepticia e influencia y le dejaría, en un espacio absolutamente neutro, la posibilidad de adquirir su propio volumen. El «procedimiento» no dirigiría las obras hasta en su figura más central, no sería nada más que el umbral, franqueado no bien trazado, rito de purificación más que fórmula arquitectónica. Roussel lo habría utilizado para encuadrar el gran ritual de su obra, repitiéndolo solemnemente y para todos cuando terminó para sí mismo el ciclo. Alrededor de la obra, el procedimiento formaría un círculo que no permitiría el acceso sino a costa de dejar al iniciado en el espacio blanco y totalmente enigmático de una obra ritualizada, es decir, separada pero no explicada. Habría que considerar, pues, a *Comment j'ai écrit* un poco como el lente de *La Vue*: esa minúscula superficie que se debe pulverizar, atravesándola con la mirada, para que libere todo un volumen que le es inconmensurable y que, sin embargo, sin ella no podría ser fijado, recorrido ni conservado. Tal vez el procedimiento no es la obra misma, así como el vidriecito redondeado no es la playa cuya luz abre y protege, con la condición de que se atravesase con una mirada su umbral indispensable.

El texto «revelador» de Roussel sigue siendo tan reservado para describir el juego del procedimiento en la obra y la obra, por su parte, es tan abundante en modelos de desciframiento, en ritos del umbral y en cerrojos, que resulta difícil situar a *Comment j'ai écrit certains de mes livres* en relación con esos libros mismos y con los otros. Su función positiva de explicación —también de receta: «Me parece que mi deber es revelarlo, pues tengo la impresión de que los escritores del futuro quizá puedan sacarle provecho»— vuelve rápidamente al juego de una incertidumbre nunca acabada, del mismo modo que se prolonga indefinidamente el gesto dudoso con el que Roussel, junto al umbral, la última noche, quiso tal vez abrir, tal vez cerrar la puerta. En cierto sentido la actitud de Roussel es opuesta a la de Kafka, aunque igualmente difícil de descifrar: Kafka confió a

Max Brod los manuscritos para que éste los destruyera después de su muerte —a Max Brod, quien había dicho que nunca los iba a destruir; Roussel organiza alrededor de su muerte el texto simple de una explicación a la que este texto, los otros libros y su misma muerte confieren un carácter irremediabilmente equívoco.

Sólo una cosa es segura: el libro «póstumo y secreto» es el elemento último, indispensable, del lenguaje de Roussel. Al brindar una «solución» Roussel transforma cada una de sus palabras en trampa posible, es decir en trampa real, dado que la única posibilidad de que haya un doble fondo abre, para quien escucha, un espacio de incertidumbre sin descanso. Lo cual no pone en tela de juicio la existencia del procedimiento clave ni el meticuloso positivismo de Roussel, pero confiere a su revelación un valor retrógrado e indefinidamente inquietante.

Sería tranquilizador el poder cerrar todos esos corredores, clausurar todas las salidas y admitir que Roussel escapa por la única vía que nuestra conciencia, para su mayor descanso, quiera proporcionarle. «¿Es conveniente que un hombre extraño a toda tradición iniciática se considere llamado a llevar a la tumba un secreto de otro orden...? ¿No es más tentador reconocer que Roussel obedece, en su condición de adepto, a una consigna imprescriptible?»^[1] Ojalá fuera así: las cosas quedarían extrañamente simplificadas y la obra se cerraría sobre un secreto cuya sola prohibición señalaría la existencia, la naturaleza, el contenido y el ritual obligado; y en relación con ese secreto todos los textos de Roussel no serían nada más que habilidades retóricas que revelarían, a quien supiera leer, lo que dicen, por el simple hecho, maravillosamente generoso, de que no lo dicen.

En el límite extremo, es posible que la «cadena» de *Poussière de Soleils* tenga algo que ver (en la forma) con el proceso del saber alquímico, aunque haya habido pocas posibilidades de que los veintidós cambios de decoración

impuestos por la escenografía repitan los veintidós arcanos mayores del tarot. Es posible que algunos dibujos exteriores del peregrinaje esotérico hayan servido de modelo: vocablos desdoblados, coincidencias y rencuentros en puntos convenidos, peripecias encajadas unas en otras, viaje didáctico a través de objetos portadores, en su trivialidad, de una historia maravillosa que define su precio al describir su génesis, descubrimientos, en cada uno de ellos, de avatares míticos que los llevan hasta la actual promesa de la liberación. Pero si Roussel, y esto no es seguro, utilizó tales figuras, es del mismo modo en que se sirvió de algunos versos de *Au clair de la lune*^[2] y de *J'ai du bon tabac*^[3] en *Impressions d'Afrique*: no para transmitir el contenido con un lenguaje exterior y simbólico, destinado a ofrecerlo sustrayéndolo, sino para instalar en el interior del lenguaje un candado suplementario, todo un sistema de vías invisibles, de ardidés y de sutiles prohibiciones.

El lenguaje de Roussel se opone —por el sentido de sus flechas más que por la materia con la cual está hecho— a la palabra iniciática. Este lenguaje no está construido sobre la certeza de que existe un secreto, uno solo, y es sabiamente silencioso: este lenguaje brilla con la incertidumbre radiante, puramente de superficie, y que cubre una especie de vacío central: imposibilidad de decidir si hay un secreto, ninguno o varios, y cuáles son. Toda afirmación de que existe, toda definición de su naturaleza, reseca ya en su fuente la obra de Roussel, le impide vivir de ese vacío que moviliza, sin iluminar jamás, nuestra inquieta ignorancia. En su lectura no se nos promete nada. Tan sólo se prescribe interiormente la conciencia de que, al leer todas estas palabras, tersas y alineadas, nos exponemos al peligro fuera de clasificación de leer otras que son otras y las mismas. La obra en su totalidad —o con el apoyo que encuentra en *Comment j'ai écrit* y todo el trabajo de socavamiento hecho por esta revelación— impone sistemáticamente una inquietud amorfa, divergente, centrífuga, orientada no hacia

el secreto más reticente, sino hacia el desdoblamiento y la transmutación de las formas más visibles: cada palabra está a la vez animada y destruida, llenada y vaciada por la posibilidad de que haya una segunda —ésta o aquella— o ni una ni la otra, sino una tercera, o nada.

II. LAS BANDAS DEL BILLAR

Tomemos un náufrago europeo, capturado por el jefe de una tribu negra; el europeo envía a su mujer —mediante palomas y merced a una provisión milagrosa de tinta y de papel— una prolongada serie de misivas en las que narra los combates salvajes y las comidas de carne humana en las que participa su amo como detestable héroe. Roussel dice todo esto mucho mejor y más brevemente: «Las cartas (*lettres*) del blanco sobre las bandas del viejo pillastre» (*pillard*).

Pero «las letras (*lettres*) del blanco sobre las bandas del viejo billar» son los signos tipográficos trazados con tiza sobre los bordes de la gran mesa cubierta de una felpa verde, algo apolillada ya, con la cual en una tarde lluviosa se quiere distraer a un grupo de amigos confinados en una casa de campo, proponiéndoles un jeroglífico; aunque, en razón de la torpeza que impide dibujar figuras lo suficientemente evocadoras, se les pide tan sólo que reagrupen en palabras coherentes las letras esparcidas a lo largo del gran perímetro rectangular.

De la divergencia ínfima e inmensa entre estas dos frases, surgirán algunas figuras, las más frecuentadas por Roussel: encarcelamiento y liberación, exotismo y criptograma, suplicio por el lenguaje y rescate por ese mismo lenguaje, soberanía de las palabras cuyo enigma suscita escenas mudas, como la escena de los invitados azorados, que dan vueltas alrededor del billar en una especie de ronda donde la frase trata de reconstituirse. Todo esto forma el paisaje natural de las cuatro obras centrales de Roussel, de los cuatro grandes textos que siguen el «procedimiento»:

Impressions d'Afrique, Locus Solus, L'Etoile au Front, Poussière de Soleils.

Estas cárceles, estas máquinas humanas, estas torturas cifradas, toda esta red de palabras, de secretos y de signos proviene maravillosamente de un hecho de lenguaje: una serie de palabras idénticas que expresa dos cosas diferentes. Exigüidad de nuestro idioma que, lanzado en dos direcciones diferentes, se vuelve de repente sobre sí mismo y se ve forzado a cruzarse. Aunque también puede decirse que hay aquí una notable riqueza, pues este grupo de palabras simples, en cuanto se lo maneja, despierta todo un hervidero semántico de diferencias: hay *lettres*, o sea cartas y letras; hay bandas de felpa verde y hay también bandas (hordas) salvajes, ululantes, del rey antropófago. La identidad de las palabras, el simple hecho, fundamental en el lenguaje, de que hay menos vocablos indicadores que cosas a indicar, es en sí misma una experiencia de doble faz, que revela en la palabra el lugar de un encuentro imprevisto entre las figuras del mundo más alejadas (es la distancia abolida, el punto de entrecchoque de los seres, la diferencia recogida sobre sí misma en una forma única, dual, ambigua, minotaurina); y muestra un desdoblamiento del lenguaje que, a partir de un núcleo simple, se aparta de sí mismo y hace nacer sin cesar otras figuras (proliferación de la distancia, vacío que nace bajo los escalones del doble, crecimiento laberíntico de corredores semejantes y diferentes). Y en su rica pobreza las palabras siempre conducen más lejos y vuelven a traer a sí mismas; pierden y se rencuentran; corren hacia el horizonte en desdoblamientos repetidos, pero regresan al punto de partida trazando una curva perfecta: es esto mismo lo que han debido reconocer los invitados burlados que giran en torno del billar y descubren que la línea recta de las palabras era precisamente el trayecto circular.

Esta maravillosa propiedad del lenguaje de enriquecerse con su miseria era perfectamente conocida por los gra-