

## Una prodigiosa renovación literaria: 1913

Martín Schifino

En diciembre de 1912, las editoriales parisinas Fasquelle y La Nouvelle Revue Française rechazaron una primera novela titulada *Les intermittences du cœur* (Las intermitencias del corazón), que su autor, un hombre de mundo con más contactos que logros comprobados, había enviado por medio de terceros. El editor Ollendorf hizo lo propio el mes de enero siguiente, acompañando su negativa con una nota entre amable y fastidiada: «Quizá soy corto de miras –escribió, en una frase que hizo historia–, pero no concibo que un señor emplee treinta páginas en describir las vueltas que da para un lado y para el otro antes de dormirse». Tres rechazos en otras tantas semanas: 1913 empezaba de manera poco auspiciosa para Marcel Proust.

La suerte dio un vuelco en febrero. Proust acudió entonces a Bernard Grasset, un editor de novelas populares que aceptó el manuscrito casi de inmediato, sin siquiera leerlo. Aunque fue una decisión puramente comercial, inspirada en el compromiso del autor a correr con los gastos, Proust la sabía conveniente, pues así se aseguraba el control de la edición. Al menos, hasta cierto punto: cuántas líneas diagramar por página, cómo comprimir setecientos folios en un primer volumen, o qué parte del material restante destinar a uno o dos adicionales, eran cuestiones prácticas que debieron negociarse sobre la marcha. Después llegaron las reescrituras en galeradas, en las que el autor, para desesperación de diagramadores e impresores, no corregía una sola errata, pero suprimía frases a troche y moche, llenaba de texto nuevo todo el espacio en blanco y, cuando éste se acababa, pegaba en los márgenes tiras de papel donde seguir. Antes de que el libro apareciera en noviembre, Proust había cambiado el título, reemplazado un bizcocho por la memorable magdalena, realizado el protagonismo de Charles Swann, inventado al músico Vinteuil y a su sonata, acordado con Grasset mover un cuarto del primer volumen a un segundo –que sólo existía en un caos de manuscritos– y pagado el equivalente de nueve mil euros por los gastos de tirar segundas y terceras galeradas, en las que, fiel a sí mismo, siguió corrigiendo. Que todo eso se hiciese en diez meses es casi un milagro.

Gracias a ese cuasimilagro, este año se conmemora el centenario de la publicación de *Por el camino de Swann*, como acabó llamándose el primer volumen de una obra planeada en tres, que continuó expandiéndose durante una década hasta ocupar siete. Esa expansión es una historia en sí misma, pero la liturgia de los números redondos invita a abrir el foco sobre el año del comienzo, pues la novela de Proust comparte esos doce meses con varias publicaciones históricas. 1913 es el indiscutible *annus mirabilis* de la literatura francesa moderna, como demuestra una somera lista de textos: *La prosa del transiberiano*, de Blaise Cendrars; *Le Grand Meaulnes*, de Alain-Fournier; *Locus Solus*, de Raymond Roussel; *Alcoholes* y *Los pintores cubistas*, de Guillaume Apollinaire; *El diario de A. O. Barnabooth*, de Valery Larbaud; *Eva*, de Charles Péguy; y *El obstáculo*, de Colette, entre otras. Quizá nunca ha habido tal concentración simultánea de obras maestras, pero no se trata sólo de un asunto numérico. Es el momento de lo que Antoine Compagnon, un ensayista poco dado al exceso retórico, ha

llamado «una prodigiosa renovación» literaria, cuando se consolidan nuevos temas, formas e imágenes. Hasta entonces, en efecto, a nadie se le había ocurrido emplear treinta páginas en describir las vueltas que daba para un lado y para el otro antes de dormir, ni, como en un poema de Apollinaire, comparar a Cristo con un aviador moderno que «detenta el récord de altitud». Con esos detalles llegaba una ampliación de las fronteras de la literatura.

Sería exagerado, sin embargo, hablar de un clima general de ruptura. En muchos sentidos, las obras que citamos más arriba continuaban un diálogo fructífero con el pasado. Una mirada a vuelo de pájaro revela que, en 1913, Blaise Cendrars y Apollinaire, mientras reinventaban la versificación francesa, conservaban imágenes del simbolismo; que Proust creaba un «género nuevo», como sugirió Walter Benjamin, pero en ningún momento llamaba a la *Recherche* otra cosa que novela; que Roussel, el más peculiar de todos, ideaba técnicas inauditas y daba rienda suelta a una imaginación extravagante, pero aspiraba a ser un clásico. Un escritor como Alain-Fournier, entretanto, *nacía* clásico, alumbrado por la retórica decimonónica. En qué medida la novedad convivía con la tradición se ve en un testimonio del filósofo francés Étienne Souriau, que en 1913 terminó el instituto y, consultado décadas después, recordaba que ese año los jóvenes admiraban aún a un neorromántico como Rostand. Por lo demás, «los partidarios más acérrimos del verso libre tenían el oído muy acostumbrado al ritmo clásico y estaban en posesión de él hasta tal punto que algunos eran capaces [...] de sostener una conversación improvisada en alejandrinos». Para Souriau, era importante subrayar que no hubo «nada de corte a cero, de catástrofe [...]. El corte a cero vino después, y fue realmente catastrófico»[1].

Se refiere, claro, a la Primera Guerra, en la que cayeron Péguy y Alain-Fournier, Cendrars perdió un brazo y Apollinaire recibió la herida en la cabeza de cuyas secuelas murió en 1918. Una razón por la que 1913 destaca en la historia literaria -y, agreguemos, cultural- es porque constituye el último momento de esplendor antes de esa violenta cesura. Como señala Compagnon, «la guerra impuso un alto a la modernidad que estaba en marcha», con el corolario de que, al retomar el paso, la modernidad enfiló por caminos muy distintos. Por razones que a nadie se le escapan, la literatura de entreguerras está lastrada por el pesimismo, la pérdida y, con excepciones, la ausencia de humor. Y las nuevas vanguardias elevan el corte con el pasado a programa estético. Pero no nos adelantemos: mi propósito es examinar las continuidades y elaboraciones de la literatura anterior a ese borrón y cuenta nueva. Partiendo de tres escritores representativos de la «prodigiosa renovación» (Apollinaire, Roussel, Proust), creo que vale la pena hacerse dos preguntas complementarias: contra qué se recortaron en su momento y qué legaron a las generaciones siguientes. Empecemos o, mejor dicho, sigamos, con Proust, como se hace toda la vida una vez que se empieza a leerlo.

Proust es uno de los pocos autores que escribió, metafóricamente si es que no estrictamente, un solo libro, en el que quería incluir todos los libros. La *Recherche* es una de las grandes elegías de la literatura, no sólo dirigida a la experiencia, sino a todo lo que Proust había leído, escuchado, visto y pensado hasta el momento de empuñar la pluma. Si, como se ve en las correcciones de galeradas, el relato se expande continuamente, es porque siempre quedan percepciones, intuiciones, convicciones, que pueden revisarse o rememorarse desde otro ángulo. Julien Gracq caracterizó el mecanismo proustiano

así:

el modo en que se encadenan las secuencias de la *Recherche* se parece por lo general al crecimiento celular al dividirse el núcleo. Cuando un foco nuevo o inesperado de atención se vuelve lo bastante denso en el margen de alguna de las escenas vivaces que componen la *Recherche*, atrapa la atención y la mirada del narrador y se convierte en el núcleo de una nueva secuencia, que se organiza de manera autónoma.

Es una descripción espléndida, pero vale la pena escuchar lo que decía Proust, sobre todo cuando creía hablar de otra cosa. Cito una nota introductoria a su traducción (hecha en colaboración con su madre) de *Sesame and Lillies*, una recopilación de conferencias sobre arte de John Ruskin:

Ruskin hace resplandecer juntas todas las ideas principales -o imágenes- que han aparecido con cierto desorden durante su conferencia. [...] Pasa de una idea a otra sin gran orden aparente. Pero, en realidad, la imaginación que las conduce respeta afinidades profundas [...]. Al cabo resulta que ha obedecido a un plan secreto que, una vez desvelado, impone retrospectivamente al conjunto una especie de orden y hace que se lo perciba magníficamente escalonado hacia esa apoteosis final.

De manera similar progresa la *Recherche*. Una carta de 1919 a Paul Souday aclara que «Mi composición está velada y resulta menos rápidamente perceptible, porque se desarrolla a una gran escala». Más allá de esa supuesta estructura profunda o «plan secreto», lo importante es, sin duda, la forma visible, que no se parece a la de ninguna novela, sino a la de ensayos como los de Ruskin o a la de libros de memorias como los de Chateaubriand o Saint-Simon: es una forma acumulativa, rica en ecos y *Leitmotive*. En cuanto a inspiraciones novelescas, Proust mencionaba la comedia humana de Balzac, en la que los personajes reaparecen de volumen en volumen, pero la resonancia interna de la *Recherche*, esas «afinidades profundas» entre sus partes, no encuentran paralelismos en los episodios secuenciales de Balzac. Habría que descartar, también, las grandes arquitecturas que erige Zola en el ciclo de novelas sobre la familia Rougon-Macquart, donde reduce a los personajes a circunstancias sociobiológicas, según un método «experimental» tomado de las ciencias duras. Proust escribe en contra de ese procedimiento. Y no hay mejor demolición de las pretensiones científicas en literatura que su ensayo *Contra Sainte-Beuve*.

Aunque la originalidad de Proust en la historia literaria hoy nos parece incontestable, una de sus paradojas es no haber sido del todo imprevista. Por entonces, el naturalismo se había vuelto una cárcel de convenciones dudosas. Y a la pregunta de por dónde salir, una respuesta posible venía de la filosofía por entonces en boga de Bergson. En un ensayo que apenas precede a la publicación de *Swann*, Léon Blum pedía a la nueva generación de literatos que se preocupara menos por los esquemas de la razón (las deducciones *à la Zola*) y más por la vida interior (la *durée* bergsoniana). Existía, pues, espacio intelectual para una novela como la *Recherche*. Lo que a nadie se le cruzó por la cabeza es que su creador sería Proust, un «frívolo» de salón que, a juzgar por sus artículos de *Le Figaro*, se refocilaba en un estilo florido. Por eso mismo, cuando el

manuscrito llegó a la *Nouvelle Revue Française*, André Gide lo rechazó sin molestarse en leerlo; más tarde, al examinar la novela publicada, sintió una mezcla de culpa, admiración y desasosiego: «el rechazo de este libro –le escribió a Proust– siempre será uno de los errores más graves de la N. R. F. y [...] uno de los remordimientos más agudos de mi vida» (la *Nouvelle Revue Française* recuperó a Proust en el segundo volumen). Una ironía adicional es que, pocos meses después del rechazo, Jacques Rivière, el secretario de la *Nouvelle Revue Française*, publicó en la revista de la casa un ensayo en el que vislumbraba el futuro de la novela en términos proustianos. Tenemos muchos testimonios sobre la recepción de la *Recherche*, pero pocos son tan iluminadores como esas páginas en que Rivière por poco anticipa sus intuiciones clave.

El ensayo se llamó «La novela de aventuras», título que, en principio, poco cuadra con Proust; pero «la aventura –escribe Rivière– es la forma de la obra más que la materia: los sentimientos, tanto como los accidentes materiales, pueden someterse a ella». Rivière critica las novelas de fórmulas realistas para imaginar una narración en la que las digresiones, los agregados, los detalles circunstanciales, formen parte integral de la obra. «El escritor, por su parte, se encontrará en estado de aventura». De ello deduce que la novela será una larga exploración: «en vez de aclararse y de rarificarse, la obra aumenta y se desarrolla; digamos incluso: se abigarra y sobrecarga». Más aún: «la novela que esperamos no tendrá la bella composición rectilínea, el encadenamiento armonioso, la simplicidad narrativa que hasta ahora han sido las virtudes de la novela francesa». Su capital será la complejidad: «un hecho o un personaje imaginados cobran vida a medida que se complican». Rivière afirma incluso que la verdad de los personajes no se expone, sino que «se demuestra» (Proust, en una carta de 1914, dice: «*Swann* es una demostración»). Así, aboga por una «novela psicológica de aventuras». Y, al final del artículo, en un pasaje que vale la pena citar entero, predice:

En [la novela futura] encontraremos una pintura del desarrollo espontáneo de las conciencias; nada de ellas que venga dado de antemano; el día a día de sus sentimientos, la manera en que se forman oscuramente, poco a poco, unos a partir de otros; vemos nacer [a los personajes] y encrespase tímidamente, como las nubes en un cielo que empieza a cubrirse; presenciamos los aires que se dan, antes incluso de que ellos mismos sepan quiénes son; poco a poco se nutren, secretamente se vuelven pesados, extraen hasta del organismo muchas razones de ser; acaban por volverse esenciales y profundos; pero ya no son en absoluto los mismos; sin que nos hayamos dado cuenta, se han transformado radicalmente; los que triunfan ya no se parecen a los que han luchado.

Lo anterior abre el campo para una nueva concepción del personaje, y es un buen pronóstico de cómo el tiempo someterá a los de la *Recherche* a contorsiones psicológicas imprevisibles, e impensables dentro del marco epistemológico de la novela realista o naturalista. Los «caracteres» de una psicología ordenada y razonable, en la que basan todos sus actos, no tienen cabida en la de Proust o, cambiando de perspectiva, la razón no explica a sus personajes. En consonancia, no se los presenta de manera razonada, como hacía un Balzac, sino en acción, o a través de las observaciones que los demás hacen de ellos, hasta que emerge una idea de quién es cada uno, o al menos de quién es cada uno ante los demás. Ya Nabokov señaló que «a Proust le interesan las diversas máscaras bajo las que una misma persona se aparece a

distinta gente». Pero habría que afinar: en Proust la sucesión de máscaras es la persona, no hay nada detrás. Una caso particular, pero no necesariamente una excepción, son los artistas y los hombres de genio (en la novela, siempre son hombres), que se desdoblán en un «yo mundano» y un «yo profundo» del que provienen sus obras. Por ejemplo, todos tienen a Vinteuil por un pobre diablo que malvive enseñando música, pero luego resulta que es un compositor de primer orden. Estas contradicciones, que echan por tierra la idea de los «tipos», son uno de los grandes descubrimientos del novelista. El yo, para Proust, es múltiple. Y no sólo tiene varias vidas, sino «muertes sucesivas».

A ese punto no habían llegado las predicciones de Rivière, que poseía enormes habilidades críticas pero, desde luego, no era vidente. Y es que, como toda gran obra, la *Recherche* no es un libro de época. Transforma, de hecho, el horizonte de una época literaria, y, en este sentido, tenemos que incluir no sólo su inusitada forma, sino además los temas que abre a la exploración narrativa. Las modernas historias de la literatura tienden a dejar esto de lado, pero como apunta uno de los más agudos comentaristas de Proust, François Revel, toda forma nueva genera sus propios contenidos. La estructura cristalográfica de la *Recherche* es consustancial a la sensibilidad omnívora de Proust, que, además de documentar la micromecánica de una clase social, se interesa por materias que pocos novelistas habían estudiado en tal detalle, y ninguno con tal profusión. Más allá de la memoria, que, como señala Gilles Deleuze, no es lo más interesante ni renovador, la *Recherche* es la gran novela francesa de educación, el retrato más acabado de la evolución sentimental y el aprendizaje literario. Junto con *La muerte en Venecia*, es una de las obras centrales sobre la homosexualidad de principios de siglo. También es una novela sobre el secreto, la imposibilidad de conocer al otro y las zozobras personales que ello implica: los volúmenes de *La prisionera* y *Albertina desaparecida* contienen las reflexiones más penetrantes que se hayan escrito jamás sobre los celos. Y podríamos seguir.

Una particularidad de Proust es la de mantenerse, a diferencia de los novelistas del siglo anterior, imparcial en cuanto a esos temas. De ahí que Gide, experto en el arte de halagar insultando, afirmara no conocer «obra más inútil, o menos ansiosa por probar algo». Desde luego, la novela de Proust no es un manual de conducta ni esconde prescripciones morales, como sí lo hacen las de, pongamos, Dickens. Pero habría que ser muy obtuso para no interesarse por su relación con los actos humanos, lo que podría llamarse el aspecto sapiencial de esta literatura. Sólo así se comprenden las generalizaciones de Proust, que van desde vibrantes aforismos («Los verdaderos paraísos son los paraísos perdidos») a meditaciones generales sobre la vida, incluida la relación entre vida y literatura:

Todos los sentimientos que nos inspira la alegría o los infortunios de un personaje real no se producen en nosotros sino por mediación de una imagen de esa alegría o de ese infortunio; el ingenio del primer novelista consistió en comprender que, al ser la imagen el único elemento esencial en el aparato de nuestras emociones, la simplificación de suprimir pura y simplemente los personajes reales sería un perfeccionamiento decisivo.

Por lo demás, la relación de la *Recherche* con las artes es esencial desde un principio:

Proust conversa en el lenguaje minucioso, casi obsesivo, del verdadero *amateur*, con la música, la literatura, la pintura y la arquitectura que lo preceden. De su relación con la literatura que lo sucede da testimonio el derrotero del adjetivo «proustiano». Ignoro en qué fecha exacta empezó a utilizarse, y este no es el lugar en que iniciar una búsqueda exhaustiva, pero de generación en generación se lo ve aparecer en diversas lenguas, del ruso al noruego, cuando se habla de obras o pasajes de Virginia Woolf, Michel Butor, Vladimir Nabokov, Anthony Powell, W. G. Sebald o, más recientemente, Alan Pauls y Karl Ove Knausgård. Qué se quiere decir con él es otro tema. Según una ironía de Charles Dantzig, a menudo el adjetivo denota «refinamientos psicológicos en un salón de almohadones rosas», una imagen algo añeja de Proust. Me parece que hoy en día tiende a emplearse como sinónimo de reflexivo, filosófico, intrincado, lírico, o todas esas cosas juntas. Aunque la serie siempre se queda corta: habría que agregar atributos como erudito, malicioso, penetrante y, en especial, cómico, porque la *Recherche* es uno de los libros más divertidos del siglo. Demasiados matices para un comodín crítico, sin duda. Para llevar el adjetivo hacia otro ámbito podría homologárselo, como también propone Dantzig, con el método creativo del escritor, no con sus temas. En ese sentido, lo proustiano sería una sensibilidad perpetuamente alerta, cauta, crítica.

Como Proust, Apollinaire puede considerarse un escritor de la proliferación, la generosidad retórica. Y, también como Proust, nos recuerda que en 1913 la renovación literaria pasa por el diálogo de las letras con las demás artes, no sólo en un sentido temático, sino sobre todo metodológico. Apollinaire, el gran poeta vanguardista, es también el gran crítico de arte de la época, que convive con los pintores de Montmartre y documenta paso a paso el progreso del cubismo. Baudelaire fue una figura similar, aunque su crítica, dedicada en gran parte a pintores académicos, ha quedado algo oscurecida por el triunfo de las vanguardias en el arte moderno, así como en la historia moderna del arte, que a menudo se presenta como el relato de un ascenso ineludible de las vanguardias. Apollinaire, que contribuyó desde 1908 a marcar los hitos de ese relato en la prensa, recopiló en 1913 sus artículos en *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*, uno de los primeros libros sobre el tema, en el que pasa revista a Braque, Duchamp, Delaunay, Picasso, Picabia y otros exponentes de lo que llamaba la «nueva pintura».

El momento de esa publicación no es aleatorio. En 1913 se «canoniza» al cubismo al otro lado del Atlántico en The Armory Show de Nueva York, donde Marcel Duchamp exhibe *Desnudo bajando una escalera*, un cuadro que causa sensación y acaba convirtiéndose en una imagen central de la vanguardia. Prueba del buen ojo de Apollinaire es que ya tiene a Duchamp por uno de los pocos pintores de la «escuela moderna» que se preocupa por el desnudo y, más aun, que lo señala como el futuro creador de «un arte que tendrá por objetivo desprender de la naturaleza no generalizaciones intelectuales, sino formas y colores colectivos cuya percepción aún no se haya convertido en noción». El significado de la frase, como muchos otros pasajes, es algo oscuro; pero contiene una predicción de *La novia desnudada por sus solteros, incluso*, el «gran vidrio» que Duchamp dejó inconcluso en 1923, tras ocho años de trabajo. Sin irnos hacia esa obra, que sería desviarnos del tema, cabe señalar el tono profético de Apollinaire, muy cercano al manifiesto. Como nota Roger Shattuck en *Los años del banquete*, uno de los libros de referencia sobre el período, Apollinaire aspira no sólo a ser un exégeta de la vanguardia, sino además su heraldo. *Meditaciones se*

refiere con frecuencia a situaciones futuribles: «El cuadro existirá ineluctablemente. La visión será completa», etc.

Las primicias que trae Apollinaire como crítico se resumen a lo siguiente: durante unos veinticinco siglos, la pintura occidental ha estado agobiada por la mimesis, pero la «escuela moderna» –que en su vocabulario equivale a decir el cubismo– propende a la purificación a través de la forma. «La verosimilitud ya no tiene ninguna importancia»; el modelo que se ha de imitar es la música. «Estamos encaminados hacia un arte enteramente nuevo, que será a la pintura, tal como se la ha considerado hasta ahora, lo que la música es a la literatura». Y a renglón seguido: «Será pintura pura, como la música es literatura pura». Con eso quiere decir, supongo, que la música no tiene más contenidos que ella misma, lo que más de un musicólogo le discutiría; en cualquier caso, el objetivo es la abstracción: la «pintura pura está sólo en sus comienzos y aún no es todo lo abstracta que querría ser». Apollinaire clasifica el cubismo en cuatro tipos distintos, caracterizando al más radical –el «cubismo órfico»– como su versión «pura». El mejor exponente sería Robert Delaunay, que en su serie titulada «ventanas» plasmaba una pintura geométrica comparable a la que Kandinsky llevaba a cabo en Alemania; extrañamente, Apollinaire incluye en la lista también a Picasso, Léger y Picabia, pintores que por esa época apuntan a distorsionar la mimesis más que a abolirla. Más allá de que las clasificaciones no son su punto fuerte, el ensayo capta la importancia de un nuevo método de composición pictórica: «Las obras de los artistas órficos deben presentar *simultáneamente* un atractivo estético puro, una construcción que golpee los sentidos y una significación sublime».

Subrayo el adverbio porque resume un concepto central que aparece por esa época y aún a las búsquedas de pintores y poetas. Es el de «simultaneísmo», acuñado por la pintora Sonia Delaunay para referirse a sus cuadros y adaptado por Blaise Cendrars a la poesía, que en Francia, según él, se resume, modestia aparte, en la de dos poetas: Apollinaire y él mismo. Cuentan que Apollinaire oyó a Cendrars recitar el poema «Pascua en Nueva York» (1912) en casa de Delaunay y esa misma noche se encerró en su cuarto a componer el poema «Zona». Quizá la anécdota es demasiado redonda para ser cierta, pero los dos poemas comparten una predilección por el lenguaje gráfico y la figura del poeta frente al mundo moderno: aviones, automóviles, rascacielos, obreros, etc. Un mundo que se hace presente también en el tenor de las imágenes, que a menudo irrumpen de manera inesperada, trastocando o reenergizando un tópico. El mejor ejemplo es el primer verso de «Zona»: «Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin» (Pastora oh torre Eiffel el rebaño de puentes bala esta mañana), en el que se parodia el bucolismo, se nos ubica en la ciudad, se capta el sonido de los puentes concurridos y hasta se juega con el sentido de *bergère*, «pastora», pero también la torre a la orilla (*berge*) del río. Todo en un verso que, además, exalta el icono máximo de la modernidad.

Dice un verso de Cendrars: «Las ventanas de mi poesía están abiertas de par en par sobre los bulevares». Las de Apollinaire daban además sobre los suburbios. Sus miserias y personajes aparecen descritos en «Zona», mezclados con recuerdos de infancia y retazos de liturgia católica, en un metro que tiende a las catorce sílabas del alejandrino, pero también se retrae y se estira, mientras las estrofas varían de longitud siguiendo las necesidades del sentido o las imágenes. Provocadoramente, el poema se ubica al comienzo de *Alcoholes*, lo que aún hoy es una obertura asombrosa. A oídos

habitados al verso clásico, debe de haber sonado de manera tan discordante como la música de Stravinsky en el estreno parisiense de *La consagración de la primavera* (1913, por supuesto), cuando los abucheos del público taparon por momentos la música. Pero el ruido, la discordancia, son los materiales de «Zona», donde se describe una confusa realidad urbana, cuyos múltiples hechos asaltan la conciencia del observador. Para el lector, las imágenes se agrupan meramente por contacto, sin paralelismo explícitos, subordinación de ideas ni jerarquías.

J'ai vu ce matin une jolie rue dont j'ai oublié le nom

Neuve et propre du soleil elle était le clairon

Les directeurs les ouvriers et les belles sténo-dactylographes

Du lundi matin au samedi soir quatre fois par jour y passent

Le matin par trois fois la sirène y gémit

Une cloche rageuse y aboie vers midi

Les inscriptions des enseignes et des murailles

Les plaques les avis à la façon des perroquets criaillent

J'aime la grâce de cette rue industrielle

Située à Paris entre la rue Aumont-Thiéville et l'avenue des Ternes

(Esta mañana vi una bonita calle cuyo nombre he olvidado / Nueva y limpia del sol era el clarín / Los directores los obreros y las bellas estenógrafas / Del lunes por la mañana al sábado por la noche cuatro veces al día pasan por allí / Por la mañana la sirena gime en ella / Una campana furiosa ladra hacia mediodía / Los escritos de los letreros y de los muros / Las placas los avisos gritaban como loros / Adoro la gracia de esta calle industrial / Situada en París entre la calle Aumont-Thiéville y la avenida des Ternes)

Más allá de que lo banal se vuelve un tema de poesía, las yuxtaposiciones ponen a un mismo nivel los tiempos, dando una impresión de sincronía, del mismo modo en que los planos del cuadro cubista muestran objetos al mismo tiempo desde varias perspectivas. Es debatible hasta qué punto la transposición de técnicas pictóricas es más que metafórica, pero Apollinaire tomó medidas expresas para acentuar la dislocación verbal. La más novedosa fue quitar los signos de puntuación durante la corrección de galeradas. (Como en el caso de Proust, la historia editorial no está exenta de interés.) También desmanteló en *Alcoholes* la cronología en que habían sido escritos los poemas, de manera que los momentos históricos de composición también se yuxtaponen, creando un retrato del poeta que no lo muestra desde un punto privilegiado ni de acuerdo con una evolución particular. De manera fragmentaria, en cualquier caso, el poeta hace acto de presencia. La poesía de Apollinaire, como la de Cendrars, no rehúye



la experiencia personal, sino que se compone precisamente de recuerdos, retazos autobiográficos e impresiones centradas en un observador. Cendrars, que se convertirá en el gran poeta viajero, siempre está contando lo que ve desde un tren, un barco, un balcón: «La prosa del Transiberiano», quizá su poema más famoso, es un elogio de la errancia y una colección de postales.

En la literatura posterior, la influencia de la poesía simultaneísta de Apollinaire y Cendrars ha sido inmensa y, a veces, hay que decirlo, nefasta. Cada poeta actual que anota sus impresiones en un remedo de verso libre (prosa en pedacitos, como diría Pound) parodia involuntariamente a esos poetas. En la literatura de entreguerras, el efecto dio mejores frutos. Eliot citaba como influencias a Laforgue y Corbière, pero «Zona» parece un precedente importante de *La tierra baldía*, que comparte muchos de sus temas e imágenes (¿es una casualidad que Apollinaire sitúe a «les belles sténo-dactylographes» en una calle anónima y Eliot hable de la tristeza de la «typist home at teatime»?). Del mismo lado del Canal de La Mancha, los surrealistas, que deben su nombre a Apollinaire, llevaron el arte dinámico de Apollinaire y Cendrars un paso más allá al desarrollar la escritura automática: ya no se tratará de yuxtaponer fragmentos de estímulos, sino de dar rienda suelta al fluir del inconsciente.

Los surrealistas son un punto de contacto o, mejor dicho, de convergencia entre Apollinaire y Raymond Roussel, autor del último libro que consideraremos, *Locus solus*. La novela, como todos los libros de Roussel, está envuelta en el aura de un autor condenado a la posteridad, que dedicó todos sus esfuerzos a una literatura incomprendida hasta ser rescatado por un catálogo variopinto de admiradores. Aparte de Breton y Desnos, que fueron los primeros en celebrar su peculiar universo, Roussel ha cautivado la atención de escritores como Alain Robbe-Grillet, Georges Perec, Julio Cortázar, John Ashberry, Enrique Vila-Matas y César Aira. Michel Foucault le dedicó un libro entero de crítica oracular (frase típica: «el metagrama reduce a una superficie irrisoria el juego de la repetición siempre diferente y de la diferencia que retorna a lo mismo»), y Leonardo Sciascia publicó *Actas relativas a la muerte de Raymond Roussel*, una investigación que se lee como un *police procedural* sobre el equívoco fallecimiento del escritor en un hotel de Palermo, en Sicilia. Roussel, en otras palabras, es una leyenda.

Tuvo una vida extraña, hizo largos viajes sin salir de su caravana, despilfarró una fortuna y cultivó notables idiosincrasias, como engullir las cuatro comidas del día una tras otra, o pasarse horas perfeccionándose en la imitación de personas. Pero la leyenda del autor «raro» no habría hecho mella de no existir una obra legendaria. El mito fundacional, que Roussel expuso en *Cómo escribí algunos de mis libros*, es lo que él llamó el «procedimiento» que usaba para escribir. Hasta la publicación póstuma de ese libro, el procedimiento era secreto, en el sentido de que nadie tenía idea de su existencia. Pero Roussel decidió darlo a conocer, «porque los escritores del futuro quizás puedan explotarlo de manera fructífera». Esa frase llana esconde uno de sus rasgos distintivos: el aparente desinterés aliado a la ambición absoluta de reconocimiento. Nótese que el escritor ignoto habla, como al paso, a la posteridad, confiando en que ésta sabrá discernir su genio. En efecto, la posteridad ha juzgado el procedimiento genial, pero este es tan personal que volver a explotarlo equivaldría a plagio. En esencia, se trata de escribir sobre la base de juegos de palabras: se forman dos oraciones con palabras parecidas u homófonas y se imagina un relato que empiece

por la primera y termine con la segunda. Pedro Henríquez Ureña contaba que un alumno suyo escribió al dictado el verso de Garcilaso «el dulce lamentar de los pastores» como «el dulce lamen tarde los pastores». Roussel buscaba expresamente esos dobles y, al desarrollar sus relatos, extraía imágenes o personajes de otros dobles sentidos.

No es difícil ver por qué Roussel fue rescatado precisamente en la época del inconsciente, la muerte del autor y los formalismos literarios. Con cierto oportunismo, se interpretó el procedimiento como una suerte de regla automática para generar texto: en esa *ars combinatoria* el lenguaje mismo hablaría mediante las energías subyacentes de sus parentescos sonoros, de tal manera que se desdibujaría al autor, en consonancia con la utopía del siglo XX que buscaba quitar de en medio al molesto sujeto biográfico para quedarse con la pura producción literaria. Roussel se convirtió en varias cosas: niño mimado del estructuralismo, valedor *avant-la-lettre* del *nouveau roman* y precursor del Oulipo, un grupo tan dedicado a la invención de procedimientos que, según algunos de sus miembros, escribir una obra menoscaba, de hecho, la pureza de las reglas ideadas para hacerlo. El Oulipo, con todo, ha dado obras memorables como las de Perec, lector devoto de Roussel, que trascienden el modo en que están construidas: Perec es un autobiógrafo fascinante y un finísimo observador de la cotidianidad que llamaba lo infraordinario.

De manera similar, lo que no casa con la idea de que el mecanismo prevalece sobre al autor es algo que ya notaba Roussel: al igual que con la escritura automática, con el procedimiento pueden escribirse obras maestras o soberanas tonterías. Dependerá de la imaginación de quien lo emplee. «En mi caso –escribió Roussel–, la imaginación es todo». Y ese es el signo inconfundible de cualquier novela suya. (El hecho de que la imaginación no sea hereditaria explica en parte por qué Roussel ha dejado muchos admiradores, pero ningún verdadero epígono.) *Locus solus* fue escrita con una forma «desarrollada» del procedimiento, pero los saltos lingüísticos que la inspiraron quedan en segundo plano tras la riqueza del mundo imaginado. La «anécdota» es sencilla, por no decir inexistente. Unos visitantes pasean por los jardines del científico, inventor y millonario Martial Canterel, quien en una sucesión de cuadros va mostrándoles extrañísimos artefactos de su propia factura. El narrador presenta casi cada escena dos veces: primero se encuentra con algo extraño (muy extraño: por ejemplo, un gato sin pelaje que nada en una enorme pecera y parece respirar bajo el agua) y luego cede la palabra a Martial para que explique cómo es eso posible. La explicación suele ser más disparatada que la cosa en sí (en este caso, Canterel ha inventado el *acqua-micans*, una sustancia rica en oxígeno que puede respirarse), pero eso no importa. La clave es que la excursión funciona como un generador imparable de historias: no hay solución de continuidad entre los objetos descritos y la historia de una estatuilla obtenida en Tombuctú, o la mitología de una tribu imaginaria.

Para hacer las cosas más peculiares, están ausentes los mecanismos básicos de la novela tradicional, o de lo que tradicionalmente se llama novela. No hay suspense, psicología, diálogo, caracterización ni drama de personajes. Ni siquiera la prosa es elegante; como ha señalado Robbe-Grillet, Roussel «escribe mal. Su estilo es apagado y neutro. Cuando sale del orden de la constatación [...] siempre cae en la imagen banal, en la metáfora más trillada». ¿Cómo se explica, pues, que el libro resulte a menudo

fascinante, hipnótico incluso? Robbe-Grillet lo atribuía al hecho de que «la mirada se ve obligada a detenerse en la superficie misma de las cosas», lo que las desnuda de las asociaciones humanizantes que proyectamos sobre ellas y obliga a ver el mundo con otros ojos; pero eso sería hacer de Roussel un proto-Robbe-Grillet, y es difícil ver cómo una escritura que tiene la gracia de un martillo al golpear un yunque puede aguzar la mirada de nadie. La monotonía de la escritura, diría yo, desempeña más bien el papel de un mantra: abstrae, apacigua y hasta adormece. Veinte páginas de Roussel y uno entra en alfa. Y entonces aparece una imagen sorprendente, como la del gato, que descalabra cualquier expectativa. La reacción es: ¿y eso de dónde sale?

Sin duda alguna, de esa imaginación que en él lo «es todo». Lo intrigante, de todas formas, es que la imaginación no apunta a ningún lugar reconocible. Roussel se desentiende olímpicamente del mundo. Y aunque eso parezca algo muy normal en escritores fantásticos, lo cierto es que hay grados. Si nos fijamos en un escritor como Jules Verne, a quien traigo a colación porque Roussel lo consideraba «un hombre de genio inconmensurable», los elementos fantásticos surgen de los problemas de una época: la exploración, los imperios, la invención del exotismo, etc. *Locus solus* se inspira en estereotipos decimonónicos como el genio excéntrico o, en uno de sus subrelatos, el suicida romántico, pero apenas los usa como piezas en un juego abstracto. En la culminación de la novela, nos topamos con un cuadro impactante, en el que unos cadáveres conservados en refrigeradores gigantescos son revividos por una invención de Caterel (la «resurrectina», qué más) para que repitan las acciones que precedieron a sus muertes. Antes de esa danza macabra el narrador no se sorprende más que ante el *acqua-micans*. Y el libro no parece querer sorprendernos o, en todo caso, no nos tienta con simbolismo alguno, ni se agita con especulaciones metafísicas. Un solo cadáver redivivo, al revés, le alcanzó a Mary Shelley para plantear una gran alegoría sobre creadores y criaturas.

No es raro que muchas lecturas de Roussel se hayan concentrado en lo sintomático, cuando no en lo patológico. Y uno puede quedarse, supongo, con que *Locus solus* es sólo una excrescencia simbólica de la mente inestable del escritor. Pero, en fin de cuentas, el síntoma importa mucho menos que el estilo narrativo. El de Roussel, que no es fantástico sino fantasioso, se sustrae a las exigencias más arduas de la ficción. De entrada, prescinde por completo de cualquier dimensión ética, lo que pone en suspenso el «aparato de nuestras emociones». Y, además, el relato se ubica en los bordes del fenómeno estético, allí donde la fabulación se mezcla con las imágenes oníricas o las expresiones de deseos, sin buscar el «sentido». El resultado en *Locus solus* es una novela de enorme libertad, que no se muestra ávida por probar nada –aquí la frase de Gide es exacta–, pero fascina por su extrañeza. Yo diría, robándole otra frase a Gide, que Roussel es el novelista por excelencia del «acto gratuito». Un buen parangón sería un ilusionista del cine como Méliès; en ambos, la fantasía, la desenvoltura al narrar, crea un mundo imaginario que trasciende las realidades de la historia. Pero puede argumentarse que Roussel es un escritor plenamente del tiempo en que se crió: la despreocupada *belle époque*. Su particularidad, de hecho, es que siguió viviendo en ella mucho después de 1913, quizás hasta su muerte. No tiene nada de raro que su obra no encontrara lectores en el período de entreguerras, ni que los pocos que encontró, unos surrealistas exaltados, no le causaran ninguna simpatía. Sencillamente, no estaba preparado para la turbulencia intelectual de Breton, Freud o Einstein.

Apollinaire, en lo referente a su obra, corrió mejor suerte. Durante la guerra inventó los términos «surrealismo» y «esprit nouveau», montó la pieza teatral *Las tetas de Tiresias* y publicó sus *Caligramas*, entre otros escritos. Pero su paso por el frente no le hizo favores: fue dado de baja tras sobrevivir al estallido de un obús y murió dos años después, a los treinta y ocho, poco antes de que finalizara el conflicto. En cuanto a Proust, se encerró a escribir en su famosa habitación revestida de corcho, desde donde observó la realidad contemporánea para describir, por ejemplo, los apagones de París bajo los zepelines. La guerra modificó la *Recherche* en un sentido aún más importante. Con la escasez de papel, la impresión del segundo volumen se postergó cinco años, durante los que Proust siguió retocando, corrigiendo y, sobre todo, expandiendo lo que llevaba escrito, hasta modificar por completo la perspectiva inicialmente proyectada. Y es que el tiempo también corregía la óptica: una cosa era observar el pasado desde 1908, cuando Proust empezó a trabajar sistemáticamente en la obra, y otra muy distinta hacerlo desde 1922, cuando murió en plena revisión del último volumen. La *Recherche* perdura como un acto sin par de conmemoración, pero uno se permite dudar de que lo más importante sea la época conmemorada. Parafraseando: los verdaderos paraísos son los paraísos escritos.

**Martín Schifino** es crítico teatral de *Revista de Libros* y traductor.

---

[1] Las fuentes y testimonios primarios están tomados de Liliane Brion-Guerry (dir.), *L'année 1913: les formes esthétiques de l'œuvre d'art à la veille de la première guerre mondiale*, 3 vols., París, Klincksieck, 1971-1973. Todas las traducciones son mías.