

Más allá del procedimiento: la *catábasis* como principio estructural en *Locus Solus* de Raymond Roussel

Mónica María Martínez Sariago¹

Recibido: 13/02/2021 / Aceptado: 13/10/2021

Resumen. En este artículo analizamos, desde el punto de vista de su estructura, la novela *Locus Solus* (1914) de Raymond Roussel, con la que el novelista quiso ilustrar su famoso “procedimiento”. Ofrecemos, concretamente, una lectura alternativa de la obra, que puede interpretarse como una recreación del episodio clásico de la catábasis, al que se equipara estructuralmente. La sección principal de esta innovadora novela incluye ocho *tableaux-vivants* en los que los muertos, artificialmente devueltos a la vida por el personaje principal (Martial Canterel), representan repetidamente los instantes cruciales de sus vidas. La complejidad de la geografía del “Infierno”, la presencia de un guía y el hecho de que los muertos de los *tableaux vivants* experimentan sentimientos y actitudes reminiscentes de los experimentados en vida evocan motivos presentes ya en la *nékyia* de Ulises (*Odisea* XI), la catábasis de Eneas (*Eneida* VI) y la *Divina Comedia* de Dante.

Palabras clave: catábasis; Infierno; *Locus Solus*; Raymond Roussel.

[fr] Au-delà du procédé: la catabase comme principe structurant de *Locus Solus* de Raymond Roussel

Résumé. Dans cet article, nous analysons, du point de vue de sa structure, le roman *Locus solus* (1914) de Raymond Roussel, avec lequel le romancier a voulu illustrer son fameux « procédé ». Nous proposons une lecture alternative de l'œuvre, interprétée comme une récréation structurale de l'épisode classique de la catabase, auquel le roman peut être assimilé. La partie principale de ce roman révolutionnaire comprend huit tableaux-vivants dans lesquels les morts, artificiellement rendus à la vie par le personnage principal (Martial Canterel), rejouent à plusieurs reprises des moments cruciaux de leur vie. La complexité de la géographie de « l'Enfer », la présence d'un guide et le fait que les morts des tableaux vivants éprouvent des sentiments et des attitudes en lien avec les épisodes vécus évoquent des motifs déjà présents dans la *nékyia* d'Ulysse (*Odyssée* XI), la catabase d'Énée (*Énéide* VI) et la *Divine Comédie* de Dante.

Mots clés : catabase, enfer, *Locus Solus*, Raymond Roussel.

[en] Beyond the Procedure: the Katabasis as Structural Basis for *Locus Solus* by Raymond Roussel

Abstract. This article analyzes the structure of the novel *Locus solus* (1914) by Raymond Roussel. Although through this novel the author wanted to illustrate his famous “procedure”, it is argued that the story can be equated structurally to the conventions of the classical episode of the *katabasis*. The main section of this groundbreaking novel includes eight *tableaux vivants* where dead people, artificially brought back to life by the main character (Martial Canterel), enact repeatedly the crucial moments of their lives. The complex geography of “Hell”, the presence of a wise guide, and the fact that the dead of the *tableaux* experience attitudes and feelings reminiscent of their lives evoke motifs already present in the *nékyia* of Ulysses (*Odyssey* XI), the katabasis of Aeneas (*Aeneid* VI), and Dante's *Divine Comedy*.

Key words: katabasis, Hell, *Locus Solus*, Raymond Roussel.

Sumario. 1. Introducción. 2. La catábasis clásica. 3. *Locus Solus* como catábasis. 3.1. El sabio guía: Martial Canterel. 3.2. La topografía de *Locus Solus*. 3.3. Los *tableaux-vivants*. 4. Conclusiones.

Cómo citar: Martínez Sariago, M. M^a. (2021). “Más allá del procedimiento: la *catábasis* como principio estructural en *Locus Solus* de Raymond Roussel”. *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*. Vol. 36, Núm. 2 : 231-240.

¹ Universidad de las Palmas de Gran Canaria, msariago@dfc.ulpgc.es

1. Introducción²

Contemporáneo de Proust, Raymond Roussel (1877-1933), en tanto que productor de “textos-límite” (Sollers, 1968), fue un escritor adelantado al tiempo en que le tocó vivir. Impopular entre los críticos de su época, fue reconocido en su momento prácticamente tan solo por los surrealistas (Robert Desnos, André Breton) y otros artistas de vanguardia (Michel Leiris, Marcel Duchamp³), y, más tarde, por el OuLiPo francés y Robbe-Grillet. Es conocido el detalle de que Dalí, que siempre lo admiró, murió con uno de sus libros sobre la mesilla de noche. Ahora bien, fue Michel Foucault (1926-1984), autor de la monografía *Raymond Roussel* (1963), quien terminó por recuperar su figura y convertir al dandi millonario, admirador de Julio Verne y de las novelas de capa y espada, émulo de Jean des Esseintes y del capitán Nemo, en un escritor canónico de la literatura francesa. Simultáneamente, John Ashbery (1927-2017) –que prologó la traducción de la monografía de Foucault al inglés y editó, junto con otros escritores de la Escuela de Nueva York, una revista titulada *Locus Solus*– reconoció en la obra de Roussel valores singulares⁴. Autor de poemas diversos, de dos novelas en verso (*La doublure*, 1897; *La seine*, 1900) y de piezas teatrales (*L'étoile au front*, 1925; *La Poussière de soleil*, 1926), Raymond Roussel causó impacto entre los surrealistas, Michel Foucault y John Ashbery, sobre todo, por sus innovadoras y rupturistas novelas: *Impressions d'Afrique* (1910) y *Locus Solus* (1914)⁵.

Locus Solus, en particular, se ha convertido en un texto de culto. En esta obra, el científico protagonista de la historia, Martial Canterel, guía a sus invitados a lo largo de un enigmático y prolongado recorrido por las raras y complejas invenciones que conserva en su finca de Montmorency. El pasaje central de la novela describe ocho sorprendentes *tableaux-vivants*, que tienen lugar en una enorme jaula de cristal. Se nos hace saber que los actores son, en realidad, muertos a los que Canterel ha resucitado con “resurrectina”, un fluido de su invención que, inyectado a un cadáver reciente, hace que este represente el incidente más importante de su vida. Uno de los ayudantes de Canterel se encarga de que las escenas se representen sin interrupción, condenando a los muertos a una especie de suplicio eterno.

En un conocido texto teórico (*Comment j'ai écrit certains de mes livres*, 1935), que vio la luz póstumamente, Roussel declaró haber seguido en este libro un particular “procedimiento” de composición, según el cual serían asociaciones léxicas y restricciones formales las que explicarían los mecanismos de sus construcciones imaginarias y de su escritura original y perturbadora⁶. Es decir, nuestro autor entiende el acto creativo como un proceso formal y consciente que se sirve de una serie de recursos estrictamente lingüísticos (fonéticos, morfológicos, sintácticos o semánticos) para elaborar textos literarios; y así confirma, *avant la lettre*, la famosa tesis de Derrida: no hay *hors-texte*. El resultado son creaciones no referenciales, creaciones que, en principio, nada comparten con el mundo ni con la literatura del momento. La obra aparece como pura textualidad, y quedan desterradas tanto la inspiración como la propia realidad, pues “es necesario que la obra no contenga nada real, ninguna observación del mundo o de los pensamientos, tan solo combinaciones totalmente imaginarias” (Ford, 2004: 57)⁷. Con sus procedimientos, Roussel pretendía explorar los lugares más recónditos de la mente humana, que, al ser impermeables a la lengua cotidiana, generarían los encuentros más imprevisibles. En el universo rousseliano el protagonismo absoluto de la obra lo tendría, por tanto, el lenguaje.

Es preciso matizar que, como ya puso de relieve Jean Ricardou en el capítulo “L'activité rousselienne” (1971: 91-117), el procedimiento rousseliano se organiza para todas sus formas en dos etapas: fábrica y ensamblaje (que se corresponderían, *grosso modo*, con la *inventio* y la *dispositio* de la retórica clásica). La primera etapa explotaría una de las aptitudes productivas del lenguaje; la segunda, en las antípodas de aquella, y a pesar de la extrañeza de los inventos a que da pie, trataría de otorgar un aspecto verosímil a una maquinaria o un relato. En su *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Roussel realizó numerosas y completas revelaciones sobre muchas de sus obras, pero, en lo que atañe a *Locus Solus*, desconocemos casi la totalidad de los generadores –solo se apuntan cinco (Roussel, 1995: 23-25)– y también el proyecto de obra en el que se enmarca esta novela escrita según el procedimiento evolucionado. Por tanto, “no disponemos (...) de elementos seguros que nos permitan describir con cierto rigor el proceso de

² Agradecemos a los revisores anónimos sus sugerencias de mejora del manuscrito.

³ Sobre la relación entre R. Roussel y M. Duchamp, cf. Salceda (2015).

⁴ Una compilación traducida al castellano de los textos críticos más emblemáticos sobre Roussel debidos a tres generaciones, desde la de sus contemporáneos hasta la de los que escribieron a raíz de su recuperación por Foucault, pasando por los críticos de los años 40 y 50, se recoge en Roussel, 2012a: 295-457.

⁵ Acabada de imprimir en formato libro el 24 de octubre de 1913, la obra fue puesta a la venta en enero de 1914 (*Locus Solus*. Paris: Librairie Alphonse Lemerre, 1914). Entre el 6 de diciembre de 1913 y el 28 de marzo de 1914 *Le Gaulois du Dimanche* publicó *Locus Solus* en nueve entregas bajo el título *Unas horas en Bougival*. Citamos por la edición de Gallimard (Roussel, 1963).

⁶ Roussel reveló el procedimiento puramente lógico y casi matemático que subyacía en su obra a través del libro póstumo *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (1935). En el procedimiento como método se distinguen al menos tres etapas diferenciadas: el procedimiento primitivo, el procedimiento amplificado y el procedimiento evolucionado. Como exponen Salceda y Andújar (2002: 114-115), cada transformación del procedimiento explora y generaliza los mecanismos de producción de la etapa anterior: el procedimiento primitivo explota la productividad de la homonimia y/o polisemia y paronimia; el procedimiento amplificado generaliza la explotación de los homónimos, combinándola con la alianza de términos más o menos extraños entre sí desde el punto de vista semántico; con el procedimiento evolucionado nuestro autor explora las posibilidades de transformación que le ofrece la materia gráfica y fónica de las palabras. En esta última formulación, que es la predominante en *Locus Solus*, las alteraciones del significante se generalizan y, al mismo tiempo, se tornan más anárquicas. También adquieren prominencia las asociaciones de términos heterogéneos explotadas en la etapa inmediatamente anterior.

⁷ El propio Roussel en su *Comment j'ai écrit certains de mes livres* dejó constancia de lo ajetreado de su vida solo para resaltar que ninguna de sus aventuras y viajes quedó en modo alguno reflejada en su obra (Roussel, 1995: 27). Rojas (1982) desarrolla esta idea y la cuestiona mediante un estudio de los procedimientos de construcción y selección léxica en Roussel.

estructuración que va de los materiales de base pasando por las distintas anécdotas a la estructuración general de la obra” (Salceda y Andújar, 2002: 87).

César Aira achaca a los estudiosos de Roussel la tendencia a “encarnizarse” en la descripción del procedimiento y “prácticamente limitar” a esa descripción la interpretación y apreciación de su obra (2020: 317). Siendo el procedimiento clave para entender la obra de Roussel, como han demostrado múltiples estudiosos —entre ellos Salceda (2000), Salceda & Andújar (2002) y Allen (2014)—, lo cierto es que la novela presenta también, en efecto, muchas otras cualidades admirables. No conociendo los materiales de la *inventio* ni las directrices que guían la peculiar *dispositio* en esta novela, al lector solo queda hacer cábalas sobre los entresijos del procedimiento en *Locus Solus*⁸ o bien considerar lecturas alternativas, como la que aquí proponemos: que la obra puede interpretarse como una recreación del episodio clásico de la catábasis. Es preciso tener en cuenta, en efecto, que la obra de Roussel hunde sus raíces en una amplia variedad de saberes: “il s’agit d’abord de connaissances lexicales mobilisées pour enlener le processus d’écriture, puis d’alluvions de culture livresque et scientifique qui fournissent les éléments de la fiction” (Salceda, 2018: 332). Así, la obra de Roussel puede leerse, probablemente en contra de sus propios designios, como un capítulo de la historia cultural de la ciencia, si se considera la devoción del autor por Julio Verne —reconocida expresamente por el novelista (Roussel, 1995: 26)— y por el astrónomo Camille Flammarion (Tresch, 2004: 326-327). También es relevante la conexión de su obra con variados referentes literarios, que incluyen el melodrama, las novelas seriadas, el vodevil, los cuentos de hadas y los libros ilustrados⁹. Así, Canterel ha sido considerado —sin que ello vaya en detrimento de la supuesta autorreferencialidad de la obra rousseliana— como la encarnación perfecta del capitán Nemo a bordo del Nautilus, que muestra a los naufragos prisioneros, a través de una especie de ventanales, las maravillas muertas del fondo del océano¹⁰. Pero quizá sea necesario añadir que el prototipo antiguo de su figura es el sabio que en las catábasis clásicas guía a los hombres por parajes infernales y les presenta los afanes de los muertos en el más allá¹¹.

En este trabajo postulamos que la parte central de *Locus Solus*, es decir, la larga descripción de cuadros vivientes, en que los muertos escenifican ante los visitantes los hechos clave de su biografía, podría leerse como una catábasis. En efecto, aunque en ningún momento se descienda (*kata-*) al más allá, sí que se abandona el mundo cotidiano para entrar en un entorno liminar o preternatural. Por ello, en estas páginas rastreamos los pertinentes paralelismos con la *Odisea* (canto XI), la *Eneida* (libro VI) y la *Divina Comedia*¹².

2. La catábasis clásica

Conviene precisar, de entrada, cuál es la estructura de la catábasis en las obras clásicas, para calibrar en qué rasgos se aproxima formalmente el texto de Roussel a la tradición de ese tema mítico y en cuáles se aleja. Nos interesarán, en particular, los siguientes aspectos: la topografía del inframundo o infierno, complejamente articulada en varias secciones; la presencia de un sabio guía en el viaje por los páramos infernales; el motivo de que los moradores del infierno mantienen los mismos intereses, preocupaciones y afanes que tuvieron en vida; y la presencia de condenados a castigos repetitivos, evocadores del delito cometido en vida, como el impuesto a Sísifo, las Danaides o Tántalo (repetición simbólica, retribución o castigo preventivo que impida sucumbir a la tentación de volver a repetir los mismos desmanes, según el caso).

En primer lugar, debemos considerar la necromancia de la *Odisea*¹³. Como es sabido, en su estancia en la corte de Alcínoo, Ulises cuenta retrospectivamente a los feacios sus aventuras (IX-XIII). En el canto XI le toca el turno a su aventura en el Hades. Siguiendo las instrucciones de la hechicera Circe (X 487-540), llega al País de los Cimerios, en los confines del río Océano. Su propósito declarado (X 565) es recabar información del alma del adivino Tiresias sobre cómo regresar a casa. Para ello, no desciende propiamente al Hades (lo que sería una catábasis), sino que desde la entrada al Inframundo celebra un ritual de evocación de los muertos (*nékyia* o necromancia) (Brioso Sánchez, 1995: 29). Y no solo comparece, en efecto, Tiresias, sino también otros muchos muertos. Con alguno de ellos Ulises se entrevista, a otros los describe sin que haya interacción verbal, y algunos son simplemente enumerados. La lista incluye, por este orden, a Elpénor, Tiresias y Anticlea; un catálogo de trece heroínas griegas; Agamenón, Aquiles y Áyax; Minos, Orión, Ticio, Sísifo y Heracles. No hay propiamente descripción de la geografía del Hades porque, como se ha apuntado, Ulises no ingresa en los parajes subterráneos, si bien desde la entrada alude a algunas regiones,

⁸ Son muy interesantes las aportaciones de Salceda y Andújar (2002) al respecto.

⁹ A estas referencias literarias, de naturaleza esencialmente popular e infantil, ha aludido el antropólogo y novelista Michel Leiris (*apud* Roussel, 1972: 23 y *apud* Roussel, 2012b: 358).

¹⁰ La comparación es de Salas-Sanahuja (Roussel, 2012b: 13), que añade: “Canterel es una altra cara, més científista encara, de Nemo, de l’home de Schopenhauer”, una versió il·lustrada i fantasista de la renúncia a la vida del filòsof del pessimisme” (Roussel, 2012b: 13).

¹¹ La catábasis es una de las doce etapas del denominado “monomito”, según Campbell (1954: 39-41).

¹² En un trabajo anterior sobre la importancia de los autores grecolatinos en la tradición occidental de la topografía del infierno apuntamos ya, de forma somera, algunas de las ideas sobre Roussel desarrolladas en este artículo (Martínez Sariego, 2014).

¹³ Sobre el concepto de Más Allá entre los griegos, cf. Brioso Sánchez (1995). Se refieren específicamente al viaje al mundo de los muertos en la *Odisea*, entre otros, Cors i Meyà (1984: 15-405) y León Vaquero (2002: 201-318). Sobre los diálogos entre vivos y muertos en los poemas homéricos, cf. Santamaría Álvarez (2011).

como la Pradera de los asfódelos (XI 539 y 573) o el Érebo (XI 564). Por otro lado, no tiene el auxilio de un guía (no lo necesita, porque no emprende una expedición por el Hades), pero sí sigue las instrucciones de Circe.

Hay algunos elementos de esta evocación de los muertos que podrían resultar pertinentes para entender mejor a Roussel. En primer lugar, Ulises describe a las almas de los muertos como almas que experimentan los mismos intereses y preocupaciones que durante su existencia terrena; es significativo el párrafo en que presenta a Orión ejercitando en el Hades las mismas prácticas de caza a las que se dedicaba en vida (XI 572-575). En segundo lugar, Ulises menciona y describe a tres condenados que sufren torturas de manera cíclica y mecánica por su impiedad: Ticio, Tántalo y Sísifo (XI 576-600). Por último, en la entrevista que Ulises mantiene con Agamenón, este revela, al ser interrogado, las causas de su asesinato, producto de un complot (XI 404-434).

El segundo precedente importante es la *Eneida* de Virgilio. En el libro VI Eneas realiza una catábasis que le permite recorrer el Hades¹⁴. Va guiado por la Sibila de Cumas y luego también por el alma de su padre Anquises. Su propósito es recabar información sobre su futuro y el de Roma. Sobre un área bidimensional se describe una geografía extensa y compleja del mundo subterráneo, con algunas zonas delimitadas, como los *Lugentes Campi*, el Elíseo y el Tártaro. Las almas, en general, presentan una actitud y unos sentimientos que son reflejo de su vida terrenal: por ejemplo, las enamoradas de los *Lugentes Campi* conservan su padecimiento de amor en la misma muerte (VI 444 *curae non ipsa in morte relinquunt*). Por otro lado, en la región del Tártaro numerosos criminales e impíos expían sus culpas terrenales mediante castigos sistemáticos y repetidos, infligidos por el juez Radamantis y la furia Tisífone: Ticio, Lapitas, Ixión, Teseo y Flegias. Estos elementos encontrarán también correspondencia en *Locus Solus*.

El tercer precedente, fundamental, es, por supuesto, la *Divina Comedia* de Dante. Esta obra constituye una especie de *amplificatio* de la catábasis de Virgilio, ya que Dante, en consonancia con el credo cristiano, distingue tres grandes ámbitos en lugar de uno solo: Infierno, Purgatorio y Paraíso¹⁵. A su vez, cada uno de estos tres “reinos” tiene una geografía propia y compleja. Por ejemplo, el Infierno es un abismo en forma de cono invertido, con el vértice en el centro de la tierra, dividido en nueve gradas o círculos concéntricos, que disminuyen de circunferencia conforme se baja. Dante realiza su expedición de la mano de varios guías: Virgilio (en Infierno y Purgatorio), Beatriz y san Bernardo (en Paraíso). En su excursión va contemplando a los condenados en el Infierno y el Purgatorio; normalmente Virgilio le proporciona una presentación y ocasionalmente se entabla conversación con ellos (siguiendo la estela de Homero y de Virgilio). Los condenados siguen experimentando sentimientos y actitudes similares a las que tenían en vida. Es significativo que muchos de los castigos estén motivados semánticamente, por la llamada “ley del *contrapasso*” (Carrera Díaz, 1995: 93): es decir, la pena está ligada, por contraste o analogía, al pecado cometido en vida. Por ejemplo, los lujuriosos son azotados por un vendaval, los hipócritas son obligados a cargar fardos de plomo dorados, los aduladores están sumergidos en excrementos.

Algunos guiños intertextuales y las semejanzas estructurales existentes entre la necromancia del Canto XI de la *Odisea* y las catábasis del Libro VI de la *Eneida*, la *Divina comedia* y *Locus Solus* otorgarían validez al paralelo que establecemos entre ellos.

3. *Locus Solus* como catábasis

Señalábamos en la introducción que en la novela el científico Martial Canterel invita a un grupo de amigos a *Locus Solus*, la suntuosa finca en la que vive en Montmorency, a las afueras de París. La finca es, ciertamente, un lugar único, singularidad que emana de cada una de las creaciones maravillosas expuestas en el jardín, cuya descripción, prolija y mecánica, va desgarrando el sabio anfitrión a lo largo de una tarde interminable (los visitantes entran a las tres de la tarde y prosiguen su paseo hasta ya caída la noche, cuando se retiran a cenar).

Nada parecido a un argumento convencional encontramos en una novela que, de no ser por este mínimo relato marco, parecería como una serie de estampas desconcertantes, carentes la mayor parte de las veces de sentimiento, de moralina o de complacencia estética. Tampoco hay en la obra, salvo por lo que respecta a los seres fantasmagóricos que pueblan los jardines de Canterel –ayudantes del sabio o atracciones de feria–, verdaderos personajes, pues los invitados al paseo por la finca son, prácticamente, una “*délégation symbolique des lecteurs*” (Bazantay & Besnier, 1993: 12)¹⁶. Se trata, en efecto, de una novela de un solo personaje, el insigne Martial Canterel, cuyo nombre remite plausiblemente al poeta latino Marcial, y al carácter de “Kantor, maître de chapelle, conteur” del personaje (Kerbellec, 1988: VII).

3.1. El sabio guía: Martial Canterel

Martial Canterel es el amo de la hacienda, pero, buen anfitrión para sus invitados, hace también de guía. A este personaje calculador y brillante, en quien se ha visto un *alter ego* de Roussel, no lo impulsan grandes ideales –ni siquiera el tan característico afán de progreso del siglo XIX–, sino el ciertamente poco filantrópico culto al propio genio, que

¹⁴ Sobre la catábasis en Virgilio, cf. Segura Ramos (1995) y León Vaquero (2002: 485-564).

¹⁵ Una visión de conjunto sobre las particularidades de la catábasis de la *Divina Comedia* puede verse en Carrera Díaz (1995).

¹⁶ Decimos prácticamente porque, de vez en cuando, pese a todo, se individualiza a algún integrante de la comitiva, como al poeta Leloutour (Roussel, 1963: 225-226). No es cierto, por tanto, que, como dicen Bazantay y Besnier, “Roussel ne dit pas leur nombre” (1993: 12), pues al menos en algún caso lo hace.

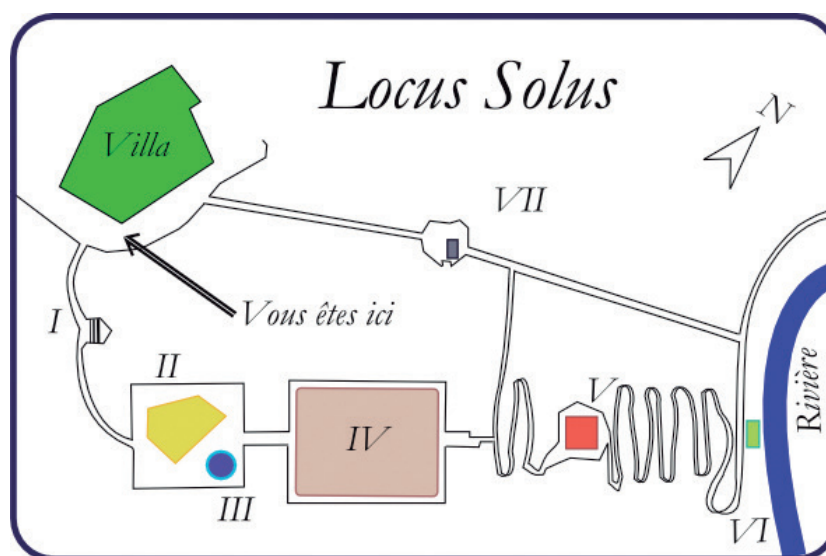
amalgama todo tipo de saberes, pero no demuestra gran humanidad. Si Canterel, para demostrar la validez de sus experimentos, debe infligir daño o molestia a algún ser, no vacila en hacerlo¹⁷. De hecho, si gracias a la recreación, mediante “resurrectina” y “vitalio”, de la escena de un crimen llega a liberarse a un inocente (Thierry Foucqueteau) de la cárcel y del oprobio caído sobre él, se trata de un efecto colateral no buscado por él, sino por la madre del condenado. Canterel, a quien solo mueve el afán de realizar experimentos más o menos estériles, carece de la dignidad moral con que están investidos los guías infernales de Virgilio y Dante. Sus relatos son los de un “lógico solitario”¹⁸ que, para explicar sus creaciones, cincela un discurso de frialdad marmórea, con la certera precisión de un bisturí.

Como dato curioso, puede señalarse que, quizá como guiño a Virgilio, encontramos también en Roussel a una Sibila. Ahora bien, circunscrita al Capítulo VI de la obra, no desempeña el papel de guía de los visitantes, sino, como veremos, el de una habitante más de los jardines de Canterel.

3.2. La topografía de *Locus Solus*

Locus Solus es una finca con un jardín dotado de una topografía laberíntica y desasosegante. Situada en las afueras de París, al norte, Montmorency sería algo así como la entrada al infierno, el equivalente de Cumas, una de las regiones por donde se accedía al inframundo según la *Eneida*; o de Jerusalén, en cuya vertical se sitúa el Infierno según Dante. La distribución de las secciones del inframundo nos recuerda también a la de las obras clásicas, particularmente a la *Eneida*, ya que en ambos casos encontramos una representación bidimensional del Hades, mientras que los reinos de Dante constan de tres dimensiones. Así puede apreciarse al contrastar las topografías clásicas –reproducidas por Laguna Mariscal (2014)– con el siguiente mapa de *Locus Solus*, creado para la edición hipertextual de la obra elaborada por Harald Winkler en el marco del curso “Approches hypertextuelles du texte littéraire” de M. Jean Clément (Paris VIII, 1995-1996) (fig. 1)¹⁹. La estructuración de la obra en capítulos responde, aproximadamente, a la subdivisión en secciones de este particular infierno (que, significativamente, incluye también un río, aunque sin peso específico en la trama).

Figura 1. Plano de los jardines de *Locus Solus* (Harald Winkler)



Al principio mismo del recorrido, en el que nos adentramos casi sin preámbulos, la comitiva tropieza con la estatua del Federal de semencontra (capítulo I), un antiguo fetiche africano recuperado en el curso de unas excavaciones, y tres extravagantes altorrelieves rectangulares conmemorativos de una leyenda armoricana incluida, a decir de Canterel, en el Ciclo de Arturo: la de la joven princesa Hello, hija del rey Kourmelen²⁰. Tras las pertinentes explicaciones

¹⁷ Por ejemplo, a propósito del ataque de pánico o “terrible crise” sufrido por Siléis, se nos dice: “Fixant assidûment sur le tableau ses yeux agrandis par l’horreur, elle râlait d’épouvante, la respiration courte et le visage convulsé. Canterel, épiant avec une joie visible ces symptômes brusques, nous montra que, sous l’empire de l’effroi, la Soudanaise, dont il soulevait le bras nu, avait très fortement la chair de poule” (Roussel, 1963 : 230). La cursiva es nuestra.

¹⁸ “On a fait beaucoup de jeux de mots sur *Locus Solus*; (...) [mais i] y en a un qui manque et qui, il me semble, méritait d’être fait, c’est *Logicus Solus*” (Roussel, 1995: 23-24).

¹⁹ El hipertexto estuvo durante años disponible en la web: http://hypermedia.univ-paris8.fr/bibliotheque/LOCUS_SOLUS/plan0.htm. Actualmente este enlace no está operativo.

²⁰ Este primer relato anticipa temas y estructuras que se repiten en varias de las narraciones que nos ofrece Roussel en *Locus Solus*. Giran en torno a las relaciones entre padres e hijos tanto la historia del rey Kourmelec y la princesa Hello como la del poeta Gérard Lauwerys y su hijo Florent, la de François-Jules Courtier y sus hijas Lydie y Andrée, y la de Lucius Egroizard y su hija Gillette. Se refiere a los paralelismos estructurales y temáticos entre estas cuatro historias Herrmann (1974).

por parte del anfitrión, la comitiva avanza por una avenida y llega a una gran explanada donde se alza una especie de instrumento de pavimentación cuya estructura recuerda a la de los pisones –llamados solteras– que se usan para nivelar las calzadas (capítulo II). Esta máquina voladora, una de las creaciones más inolvidables de Canterel, está compuesta por un mosaico de dientes multicolores en el que puede verse un soldado encerrado en una cripta sombría cuya historia relata el sabio a sus invitados. Al final de la misma explanada, se alza, con prodigioso centelleo, un diamante gigantesco relleno de agua (*aqua micans*) en cuyo interior flotan una bailarina de cabellera musical y un gato sin pelo, así como la cabeza conservada de Danton (capítulo III).

Tras abandonar la explanada y atravesar un tupido césped, Canterel y sus invitados llegan a una gigantesca jaula de cristal (capítulo IV), quizá la más sobrecogedora sección de este particular infierno. En esta vitrina, cadáveres intactos, conservados en un líquido llamado “resurrectina”, representan sin cesar la escena capital de su existencia. Un asistente de Canterel se encarga de poner o retirar a los muertos el tapón de “vitalio” para hacer que se sucedan las escenas sin interrupción. Sobre qué peculiares momentos de su vida recrean estos muertos nos detendremos en el siguiente apartado, al hablar de los moradores de la jaula.

Para cuando acaba el relato de los suplicios, el crepúsculo ha sobrevenido ya. Diez minutos de ascenso por un sendero escarpado llevan a la comitiva hasta una pequeña construcción de piedra: la celda del loco (capítulo V). Se trata de Lucius Egroizard, a quien su mujer ingresó en *Locus Solus* con la esperanza de que Canterel lo curara, pues había enloquecido sin remedio al ver a su hija de un año siniestramente pisoteada hasta la muerte por un grupo de asesinos que bailaban la giga. Tras conocer su historia, la comitiva emprende un descenso bastante largo y llega, cuando es ya de noche y brilla en el cielo la luna, a las regiones bajas del parque, donde se halla la sibila Félicité (capítulo VI). Esta famosa Sibila de greñas grisáceas y aspecto de mendiga ejerce sus artes adivinatorias, a cuál más estrambótica, con la ayuda de su nieto Luc, un hermoso y harapiento niño de doce años, y de una esbelta sudanesa llamada Siléis. En el último capítulo (VII) el Maestro Canterel, dando la espalda al río, conduce a sus invitados hasta el confín de un tupido bosque en cuya espesura se adentran. En un vasto claro de este bosque el grupo encuentra al adivino Noël, un adolescente que echa suertes sirviéndose del gallo Mopsus (*Mots sus* “palabras conocidas”), que traza letras sobre el suelo escupiendo sangre.

La obra concluye aun más abruptamente que como había comenzado: “Puis Canterel, annonçant que tous les secrets de son parc nous étaient maintenant connus, reprit le chemin de la villa, où bientôt un gai dîner nous réunit tous” (Roussel, 1963 : 267).

3.3. Los *tableaux-vivants* de la jaula de cristal

Al igual que en los infiernos de Homero, de Dante y de Virgilio, los visitantes de Martial Canterel –y con ellos el lector– contemplan, en un recorrido alucinado, a los habitantes sorprendentes de *Locus Solus*, sobre todo a los muertos que reviven una y otra vez sus inolvidables peripecias. Este proyecto científico, acometido por Canterel como si de un renovado doctor Frankenstein se tratara, había desembocado, tras su exitoso experimento con la cabeza de Danton, en la síntesis de dos sustancias, el “vitalio” y la “resurrectina”, que dotaban al sujeto inyectado con ellas de una sobrecogedora vida ficticia (Roussel, 1963: 129):

Par suite d’un curieux éveil de mémoire, ce dernier reproduisait aussitôt, avec une stricte exactitude, les moindres mouvements accomplis par lui durant telles minutes marquantes de son existence; puis, sans temps de repos, il répétait indéfiniment la même invariable série de faits et gestes choisie une fois pour toutes.

Esta caracterización nos recuerda al motivo clásico ya mencionado de que las almas experimentan en el Infierno los mismos sentimientos y afanes que cuando estaban vivas. Reconocida por un testigo de la vida del muerto la escena que este representa, Canterel se aplica a reconstruir, dentro de la sala de cristal, el cuadro deseado (ropas, muebles y, cuando el caso lo exigía, figurantes o familiares del muerto que se prestaban a ejecutar su propio rol en la escena).

No es posible resumir los ocho cuadros con todas sus ramificaciones en el marco de este trabajo, por fuerza reducido, pero sí podemos presentarlos sucintamente, explicando con brevedad sus posibles vínculos con las mencionadas fuentes clásicas.

El primer cuadro (Roussel, 1963: 131-142) es el protagonizado por el célebre poeta Gérard Lauwerys, que, acompañado de su esposa Clotilde y su hijo de dos años, recorre el mundo hasta que, en el curso de un viaje en berlina por los desfiladeros del Aspromonte, una tropa de bandoleros lo rapta con su hijo, exigiendo a su esposa un sustancioso rescate. Sabiendo que Clotilde no puede reunir esa cantidad, el poeta renuncia a su propia evasión para facilitar la de su hijo y soborna al carcelero. El poeta, que teme que la ausencia del niño sea descubierta, idea un subterfugio para conjurar el peligro: toma un niño Jesús de piedra, le cubre de unguento color carne la cara y, a partir de desperdicios, confecciona una especie de gorro con que cubrir su cabeza. El engaño pasa desapercibido durante un tiempo, pero finalmente se descubre y Gérard, sabiendo que sus días están contados, se refugia en los libros que le habían permitido conservar en su celda, particularmente en el *Erebi Glossarium* –nótese el significativo título–, en el que escribe con letras de oro –extraído de una moneda de oro que le había regalado Clotilde– la que cree su obra póstuma. Como el “dictionnaire de l’Erèbe offrait maints récits attachants bons à se mettre en mémoire” pero, por

su desbordante imaginación, eran “dangereux pour le cerveau surmené de Gérard” (Roussel, 1963: 140), se aplica, en tanto que espera el final de sus días, a la árida memorización de *El eoceno*, docto estudio de geología. Contra lo esperado, Clotilde logra reunir la cantidad convenida y Gérard, a quien se le permite llevarse todas sus cosas, es liberado. Son los momentos centrales de su cautiverio los que Gérard, muerto años más tarde, revive ante su esposa y su hijo, ya adolescente, en la finca de Canterel. Que Gérard considerara el *Diccionario del Erebo* particularmente nocivo como lectura, no deja de resultar curioso, pues, al final, por obra y arte de Canterel, su propia estancia en la prisión, repetida hasta la saciedad ante los visitantes de este peculiar infierno, acaba convirtiéndose en uno de esos relatos atrayentes y perturbadores que tanto le inquietaban.

El segundo cuadro (Roussel, 1963: 142-144) es el representado por los esposos Le Mao: Mériadec y Rozik. Esta pareja había pasado toda su vida en su Bretaña natal, donde la ceremonia de las bodas de oro incluye la curiosa costumbre de unir con un “torniquete impropio” las manos derechas de los contrayentes para simbolizar el sólido lazo cincuentenario. Durante la ceremonia, Mériadec apretó en exceso el torniquete para expresar la intensidad de su amor y poco después murió de pericarditis en París. Conmovida la viuda, Rozik, por el hecho de que ese momento de sus bodas de oro fuera el elegido por Mériadec como el culminante de su vida, se avino, pese a su avanzada edad, a interpretarse a sí misma en la jaula de Canterel. El caso de Mériadec, que hace pensar en el quevedesco “Polvo serán, mas polvo enamorado”, podemos vincularlo a las zonas de los Infiernos clásicos reservadas específicamente a los amantes (los *Lugentes Campi* de Virgilio y el segundo círculo del *Infierno* de Dante)²¹.

El tercer cuadro (Roussel, 1963: 144-153) nos presenta al actor Lauze, muerto a los cincuenta años de congestión pulmonar, reviviendo su representación de una de las escenas clave del drama histórico medieval *Roland de Mendebourg*. Roland, en cuya nuca había sido grabada al nacer, con unas agujas de punta imantada, la estrella que presidía su destino –según una costumbre vigente en el Borbonés durante el siglo XII para los niños de alta cuna– se vio precipitado en la flor de su juventud a la ruina. Dos delincuentes diseñan una complicada estratagema por la que Roland acaba cediéndoles todos sus bienes de forma legal, mediante un *cob* (forma particular de firma de su noble familia). Cuando Roland constata que, efectivamente, hay un *cob* en el documento de cesión de sus bienes –lo que lo marca como legítimo–, siente un fugaz dolor en la nuca que resulta providencial. En efecto, una vez desposeído de sus bienes, se dedica con ardor al estudio de las ciencias y descubre que aquel dolor, provocado por las agujas imantadas de su nuca, se producía cada vez que su cabeza se orientaba al norte. Así creó la *marinette*, precedente de la brújula, con la que logró hacerse nuevamente rico. El actor Lauze, que en vida había hecho gala de su técnica y su arte representando esta obra, vuelve, ya muerto, de acuerdo con la idea clásica según la cual en el infierno los moradores continúan dedicados a las mismas actividades que ejecutaban en vida, a representar el momento culminante del drama, momento en que la palabra *cob*, pronunciada por el maleante que hacía valer sus derechos frente a Roland, le producía ese dolor en la nuca de tan perdurables consecuencias para el mundo.

El cuarto cuadro (Roussel, 1963: 154) lo protagoniza un niño de siete años muerto de fiebre tifoidea, Hubert Scellos. Su madre, que, al igual que Rozik, representaba su propio papel en la escena, se mostraba hondamente conmovida por el hecho de que el momento culminante de la vida de su hijo fuera el día en que, para festejar su santo, le había recitado, mirándola fijamente a los ojos y sentado sobre sus rodillas, el *Virelai cousu* de Ronsard, himno de amor filial que un pajarillo dirige a su madre. El abigarramiento y la densidad del poema –a ello alude el adjetivo *cousu*– habían hecho del aprendizaje una tarea ardua para el niño, lo que explicaba la reminiscencia *post mortem*. Que los niños ocupen en el Infierno un compartimento especial es algo que también ocurría en las obras clásicas. El inframundo tal y como lo describe Virgilio disponía de una pequeña sección para los niños muertos prematuramente por diversas causas (*Eneida* VI 426-429)²² y el primer círculo del Infierno de Dante, el Limbo, da cabida, junto a los hombres ilustres de épocas anteriores al cristianismo, a los niños no bautizados (canto IV 25-39).

El quinto cuadro (Roussel, 1963: 155-161) es el protagonizado por el escultor Jerjeck, a quien un discípulo conduce ante Canterel. Huérfano pobre, Jerjeck se había educado en un internado parisino. Anonadado por la belleza del *Gilles* de Watteau, que había contemplado en una visita al Louvre, se había aplicado desde su más tierna juventud a crear *Gilles* mediante tinta (raspando sobre una página negra hasta hacer emerger la blanca silueta) y a modelarlos con miga de pan o, tras una reveladora clase de botánica, con *cera nocturna*, una cera negra con gránulos blancos producida por la *Pridiana vidua*, flor vietnamita. Así adquirió la fama que le valió el encargo por parte de un próspero y maduro hombre de negocios de tres *Gilles* que conmemoraran el día de sus bodas. Satisfecho del resultado, el cliente le escribió una carta diciendo que le encargaba “una gruesa de ídem”. Lo tosco de la expresión aplicada a obras de arte de tan delicada perfección hizo reír a carcajadas al maestro, que repetía la frase una y otra vez mientras ejecutaba el nuevo encargo. Este fue el momento escogido por el muerto para su representación en la vitrina de Canterel, quien, mediante este caso, obtuvo una prueba más de cómo el artista, una vez muerto, continúa entregado a su arte con la misma pasión y el mismo afán de perfección con que lo hizo en vida, como vimos en el tercer cuadro con el caso del actor Lauze.

El sexto cuadro (Roussel, 1963: 161-168) lo protagoniza el impresionable escritor Claude Le Calvez, que, aquejado de un mal estomacal y previendo su muerte, había solicitado él mismo su inclusión, una vez que hubiera fallecido,

²¹ Sobre la tradición literaria de los infiernos de enamorados, cf. Laguna Mariscal (2014).

²² Los versos de Virgilio sobre los niños arrancados del regazo de sus madres nos hacen evocar la imagen de la progenitora de Hubert: *Continuo auditae voces vagitus et ingens / infantumque animae flentes, in limine primo / quos dulcis vitae exsortis et ab ubere raptos / abstulit atra dies et funere mersit acerbo* (Virgilio, *Eneida* VI 426-429).

en la jaula de cristal de Canterel. El momento revivido por Le Calvez era aquel en que lo habían transportado en camilla a la celda focal, un invento del doctor Sirhugues que consistía en una jaula cilíndrica de gruesos barrotes creada para que los pacientes sometidos al maravilloso poder terapéutico de una luz blanca no pudieran escapar, porque, si era cierto que estos rayos revigorizaban, no lo era menos que hacían al paciente víctima de sobreexcitación demencial y de quemaduras generales. Para controlar bien la potencia de la poderosa luz, que borraba toda marca trazada sobre una superficie cualquiera, el doctor Sirhugues pensó en hacerse con grabados antiguos de resistencia excepcional. Llegó así a sus manos un plano de Lutecia grabado en seda de la época de Carlos III, que, elaborado con mil cuidados para el rey por un artesano agradecido, era prácticamente indeleble, por lo que habría de alertar de cualquier efervescencia súbita de la fuente luminosa. Para cada sesión, además, el doctor necesitaba un grabado menos estable, cuyo desvanecimiento progresivo en la celda le permitiera regular la corriente. Para ello se hizo con mil ejemplares de una caricatura del cantante de ópera Nourrit interpretando a Eneas en 1834 (Roussel, 1963: 165):

Au troisième acte, penché, parmi des roches, sur une sorte de puits qui devait le conduire aux enfers, Énée appelait Caron par plusieurs “hôt” sans cesse plus élevés et plus forts. Le dernier, très perché, fournissait à Nourrit, par une habile attention du compositeur, l’occasion d’émettre, avec sa puissance maxima, son fameux ut aigu, cité dans toute l’Europe. (...) [Le caricaturiste Josolyne] fit une charge où l’on voyait le célèbre do sortir de la bouche de Nourrit, penché vers les enfers, et parvenir au nadir, après s’être propagé à travers toute la terre.

Esta alusión a Eneas y su *descensus ad Inferos* podría entenderse, tal vez, como un contrato de intertextualidad, que nos permitiría detectar una cierta voluntad por parte del autor de conectar su obra con el libro VI de la *Eneida*.

El séptimo cuadro (Roussel, 1963: 169-175) lo protagoniza Lady Ethelfleda Exley, esposa de Lord Alban Exley, muerta a raíz de una terrible conmoción a la que la abocaron la vanidad –que le llevó a azogarse las uñas para convertirlas en esplendorosos espejos, según la moda de Londres– y su fragilidad psicológica, debida a su condición de testigo infantil de la muerte de su padre en la India por obra de un tigre que le desgarró la carótida, lo que le causó una irreprimible irrefrenable aversión a la sangre y al color rojo. La desgracia acontece el día en que, estando de vacaciones en el Hotel de Europa, recibe una carta de una amiga de la infancia que ha cometido la imprudencia de escribir el título que identifica a Ethelfleda (“pareta”), con tinta roja. Contemplando la misiva, la joven, que sostenía en su mano una rosa, se pincha el pulgar y, cuando brota la sangre de su dedo, arroja la carta y la rosa al suelo. Al ejecutar este movimiento, el espejo de la uña de su pulgar refleja la brillante mancha roja del mapa de Europa que decoraba el hotel (pues, como recuerdo del apogeo napoleónico, habían quedado marcadas en este color todas las naciones sometidas al Emperador). Que su anciano sirviente, al contemplar su estupefacción, pronunciara, mientras trataba de recoger los objetos que ella había arrojado al suelo, la palabra “tigre” asestó a la bella el golpe de gracia, pues, víctima de la locura, falleció poco después. Muerta, Ethelfleda volvía a ejecutar, en la jaula de cristal de Canterel, todos los movimientos de aquella funesta ocasión en que había perdido la razón²³.

El octavo cuadro (Roussel, 1963: 175-197), aquel cuya descripción más ocupa a Canterel, es uno de los más peculiares, en parte porque las acciones que Canterel obtiene del cadáver llevan a descubrir una confesión manuscrita que permite reconstruir el secreto de un crimen²⁴. El protagonista es François-Charles Cortier, hijo de François-Jules, un hombre de letras viudo que vive con él y su otra hija, Lydie, en una mansión cerca de Meaux. El padre, conmocionado por la muerte de su pequeña Lydie, que perece quemada en un incendio doméstico mientras jugaba con una “muñeca abogada” (*poupée-avocate*) en su despacho, decide adoptar a la hija de su también fallecido amigo Aparicio, una muchacha de la misma edad de Lydie llamada Andrée. Con los años, Andrée se transforma en una hermosa joven de quien François-Jules se enamora perdidamente. Cuando habla a la muchacha de boda, esta no cabe en sí de alegría, pensando que finalmente va a casarse con su hermano adoptivo, a quien amaba desde siempre. Desolado al conocer los verdaderos sentimientos de su hija adoptiva, François-Jules acude de madrugada a su habitación, trata de convencerla sin éxito de que lo ame a él y, llevado por la ira, la asfixia y la viola. A la mañana siguiente, la justicia viene a investigar el caso y, como la honestidad de François-Jules parece fuera de toda duda, apresan al único sirviente que pasó la noche en la casa, Thierry Foucqueteau. Devorado por los remordimientos, François-Jules adopta disposiciones para que después de su muerte se restablezca la verdad sobre su horrible crimen. Con este fin redacta en papel colombófilo una confesión que después oculta, dejando las pistas necesarias para garantizar que sea descubierta tras su muerte. Muerto François-Jules, su hijo descubre efectivamente el secreto, pero, no decidiéndose a dejar en mal lugar a su padre mediante la revelación pública del mismo ni a condenar eternamente al inocente mediante la destrucción de la prueba, añade un *post-scriptum* a la confesión de su padre, vuelve a esconderla donde estaba y se suicida. Intuyendo que existía una relación entre el asesinato de Andrée, el suicidio del joven y la injusta condena de su hijo, la madre de Foucqueteau hace que el cadáver sea llevado ante Canterel y, de esa manera, se resuelve el caso. Para regocijo de los Foucqueteau,

²³ Crivella (2020) propone una interesante lectura de la historia de Ethelfleda en relación con la de Egroizard.

²⁴ A este episodio le dedica un artículo monográfico Chauvin (1999). Salceda (2013) estudia esta historia en paralelo con la que abre el capítulo IV, la del poeta Gérard Lauwerys, como un ejemplo entre los múltiples casos de “reflets polaires rousseliens” que encontramos en la novela. Según Salceda, los paralelos creados por Roussel podrían relacionarse con su método de trabajo en el procedimiento primitivo. Además, la multiplicación de reflejos polares en los textos proporcionaría una mayor cohesión textual y, lo que es más importante, a “un Roussel s’efforçant de suivre la logique de son Procédé de manière plus strictement rigoureuse qu’on n’a tendance à le croire” (2013: 137).

espectadores habituales de la vitrina de Canterel, François-Charles pasó a representar una y otra vez aquella noche suprema y dramática en que descubrió el terrible secreto de su padre y el dilema moral le llevó a quitarse la vida. El hecho de que, a través del encuentro con un muerto, se reconozca al verdadero autor y se determinen las causas de un asesinato tiene, al menos, un precedente clásico: el caso, ya comentado, de Agamenón, cuyo fantasma, convocado por Ulises, revela las causas de su propia muerte.

Es en estas historias de los muertos resucitados donde Roussel logra mayor alcance poético: en ellas se multiplican los detalles y hallazgos sorprendentes. Lo relevante, en cualquier caso, es que los invitados de Canterel escuchan su relato y presencian tales escenas de la misma forma en que Eneas y Dante vieron a los condenados del infierno “cantar” sus penas, entregarse a los mismos afanes en que consumieron su vida terrena o sufrir una y otra vez castigos evocadores del delito cometido en vida.

5. Conclusiones

Podemos decir, en conclusión, que la descripción del periplo de los personajes por la finca de Martial Canterel evoca estructuralmente, y por más de una razón, los infiernos clásicos de la literatura occidental. Así lo sugieren la topografía del inframundo o infierno (bidimensional en Roussel, como en Virgilio), consciente y complejamente articulada en varias secciones; la presencia de un sabio guía en el viaje por las regiones infernales (en todos los casos) y el motivo de que los moradores del infierno, como ocurría ya en Homero y en Virgilio, mantienen los mismos intereses, preocupaciones y afanes que tuvieron en vida, ejecutando, además, a modo de suplicio eterno en la jaula de cristal de Canterel, según el modelo del *contrapasso* de Dante, el momento capital de sus vidas. La repercusión en el mundo de los vivos de las revelaciones de los muertos a propósito del autor de un crimen es otro rasgo relevante que algunas de estas obras comparten.

Leer la novela de Roussel desde las convenciones literarias de la catábasis no resultaría, por todo ello, descabellado, máxime si consideramos pequeños detalles que, como el papel fundamental del grabado de Eneas y su descenso a los infiernos en el cuadro del escritor Le Calvez y el doctor Sirhugues, la obsesión del poeta Gérard por el libro *Erebi Glossarium* o la presencia de una Sibila en el recorrido de la comitiva, podrían ser considerados contratos de intertextualidad, que sugieren al lector una interpretación de la novela como nuevo avatar de la catábasis clásica, particularmente virgiliana.

Conviene señalar, no obstante, los aspectos diferenciadores, singularmente el hecho de que no hay en este infierno, a diferencia de en los creados por Homero, Virgilio y Dante, mensajes ni revelaciones trascendentales. *Locus solus*, aunque refleja estructuralmente las catábasis clásicas, abre sus puertas solo para mostrar, de forma laberíntica e hipnótica, el carácter estéril de una ciencia incapaz de contribuir al progreso; y, sobre todo, la naturaleza material del lenguaje, el puro juego sin finalidad que el procedimiento poético del autor desencadena.

Referencias bibliográficas

- Aira, C., (2020) “Raymond Roussel: a chave unificada” in *Revista Landa*. Vol. 8., nº 2, pp. 314-325.
- Allen, W., (2014) “A semblance of life: Raymond Roussel’s speculative prose” in *Modern Language Notes*. Vol. 129, pp. 955-992. DOI: <https://doi.org/10.1353/mln.2014.0083>
- Bazantay, P. & P. Besnier, (1993) *Petit dictionnaire de Locus Solus*. París, Rodopi.
- Brioso Sánchez, M., (1995) “El concepto de Más Allá entre los griegos” in Piñero Ramírez, P. M. (ed.), *DESCENSUS AD INFEROS. La aventura de ultratumba de los héroes (de Homero a Goethe)*. Sevilla, Secretariado de Publicaciones, pp. 13-53.
- Campbell, J., (1959) *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México D.F., F.C.E.
- Carrera Díaz, M., (1995) “Dante y el viaje a los mundos de ultratumba” in Piñero Ramírez, P. M. (ed.), *DESCENSUS AD INFEROS. La aventura de ultratumba de los héroes (de Homero a Goethe)*. Sevilla, Secretariado de Publicaciones, pp. 89-97.
- Chauvin, A., (1999) “Vertiges de la répétition chez Raymond Roussel sur l’épisode Cortier, *Locus Solus*, chap. IV” in *Semen. Revue de sémio-linguistique des textes et discours*. Vol. 11, pp. 155-181. DOI : <https://doi.org/10.4000/semen.2870>
- Cors i Meyà, J., (1984) *El viatge al món dels morts en l’Odissea*. Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Crivella, G., (2020) “‘Supposez un tombeau’ Locus Solus: un laboratorio ove progettare l’altrove dell’umano” in *Philological Research & Studies. Romance Language Series*. Vol. 27., nº 1, pp. 74-103.
- Ford, M., (2004) *Raymond Roussel y la república de los sueños*. Madrid, Siruela. Trad. D. Sarasola.
- Foucault, M., (1963) *Raymond Roussel*. París, Gallimard.
- Herrmann, C., (1974) “La Gigue de Sir Roger” in *SubStance*. Vol. 4., nº 10, pp. 83-93. DOI: <https://doi.org/10.2307/3683947>
- Kerbellec, Ph. G., (1988) *Comment lire Raymond Roussel: Cryptanalyse*. París, Jean-Jacques Pauvert et compagnie.
- Laguna Mariscal, G., (2014) “Amor más allá de la muerte, o cómo imaginan los poetas a los enamorados en el Infierno” in Redondo, J. & R. Torné i Teixidó (coords.), *Apocalipsi, catàbasi i mil·lenarisme a les literatures antigues i la seua recepció*. Amsterdam, Adolf. M. Hakkert, pp. 11-41.
- León Vaquero, J., (2002) *El alma y el más allá, con especial referencia a Homero y Virgilio*. Tesis Doctoral. Córdoba, Universidad de Córdoba.
- Martín Hernández, R., & S. Torallas Tovar (ed.), (2011) *Conversaciones con la muerte. El diálogo del hombre con el Más Allá a través de los textos*. Madrid, CSIC.

- Martínez Sariego, M. M., (2014) “*Locus Solus* y otras galerías infernales, de Homero a Raymond Roussel” in Redondo, J. & R. Torné i Teixidó (coords.), *Apocalipsi, catàbasi i mil·lenarisme a les literatures antigues i la seua recepció*n. Àmsterdam, Adolf. M. Hakkert, pp. 43-62.
- Piñero Ramírez, P. M. (ed.), (1995) *DESCENSUS AD INFEROS. La aventura de ultratumba de los héroes (de Homero a Goethe)*. Sevilla, Secretariado de Publicaciones.
- Redondo, J. & R. Torné i Teixidó (coords.), (2014) *Apocalipsi, catàbasi i mil·lenarisme a les literatures antigues i la seua recepció*n. Àmsterdam, Adolf. M. Hakkert.
- Ricardou, J., (1971) *Pour une théorie du nouveau roman*. París, Seuil.
- Rojas, W., (1982) “*Locus Solus* de Raymond Roussel. Le poids idéologique du refus du réel” in *Mots*. Vol. 4, pp. 125-145. DOI : <https://doi.org/10.3406/mots.1982.1054>
- Roussel, R., (1963) *Locus Solus*. París, Gallimard.
- Roussel, R., (1972) *Épaves: précédé de Conceptions et réalité chez Raymond Roussel* par Michel Leiris. París, Pauver.
- Roussel, R., (1973) *Cómo escribí algunos libros míos*. Barcelona, Tusquets. Trad. P. Gimferrer.
- Roussel, R., (1995) *Comment j’ai écrit certains de mes livres*. París, Gallimard.
- Roussel, R., (2012a) *Locus Solus*. Madrid, Capitán Swing Libros. Trad. M. Cohen.
- Roussel, R. (2012b) *Locus Solus*. Palma (Mallorca), Centre d’Études Raymond Roussel – Lleonard Muntaner Editor. Trad. J. Sala-Sanahuja.
- Salceda, H., (2000) *La méthode de Raymond Roussel. Écriture à proceeds / lecture à procedures*. 2 volumes. Lille, Presses Universitaires du Septentrion.
- Salceda, H., & G. Andújar (eds.), (2002) *Raymond Roussel: teoría y práctica de la escritura: con la traducción de textos embrionarios o embriones textuales*. Barcelona, Servicio de Publicaciones de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Salceda, H., (2005) “Les formes du dédoublement dans les ‘textes-genèse’ de Raymond Roussel” in Ribière, M. & É. Beaumatin (eds.), *Perec etc., derechef. Textes, lettres, règles & sens*. París, Joseph K, pp. 362-375.
- Salceda, H., (2013) “Reflets polaires rousselliens” in *Formules. Revue des créations formelles*. Vol. 17, pp. 123-141.
- Salceda, H., (2015) “Raymond Roussel et Marcel Duchamp” in *Formules. Revue des créations formelles*. Vol. 19, pp. 359-389.
- Salceda, H., (2018) “Les savoirs et l’écriture sous contrainte dans l’épisode de ‘La demoiselle’ de *Locus Solus*” in *Formules. Revue des créations formelles*. Vol. 21, pp. 331-349.
- Santamaría Álvarez, M. A., (2011) “Diálogos entre vivos y muertos en los poemas homéricos (*Iliada* XXIII 65-107 y *Odisea* XI)” in Martín Hernández, R. & S. Torallas Tovar (eds.), *Conversaciones con la muerte. El diálogo del hombre con el Más Allá a través de los textos*. Madrid, CSIC, pp. 23-50.
- Segura Ramos, B., (1995) “*Descensus ad Inferos*. Mundo romano” in Piñero Ramírez, P. M. (ed.), *DESCENSUS AD INFEROS. La aventura de ultratumba de los héroes (de Homero a Goethe)*. Sevilla, Secretariado de Publicaciones, pp. 55-74.
- Sollers, Ph., (1968) *L’écriture et l’expérience des limites*. París, Seuil.
- Tresch, J., (2004) “In a solitary place: Raymond Roussel’s brain and the French cult of unreason” in *Studies in History and Philosophy of Science*. Vol. 35., nº 2, pp. 307-332. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.shpsc.2004.03.009>