

Henri Pierre Roché

Dos inglesas y el amor

Prólogo de Antoni Marí

Traducción de Carlos Manzano

Libros del Asteroide 

Primera edición, 2005

Título original: *Deux Anglaises et le Continent*

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del *copyright*, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, incluidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares mediante alquiler o préstamos públicos.

© Editions Gallimard 1956

Prohibida la venta en los países de América Latina.

© de la traducción, Carlos Manzano

© de la introducción, Antoni Marí

© de esta edición, Libros del Asteroide S.L.

Fotografía de portada: CINETEL/Album

Fotografía del autor: Colección Carlton Lake, HRHRC,

The University of Texas at Austin

Publicado por Libros del Asteroide S.L.

Santa Magdalena Sofía, 4

08034 Barcelona

España

www.librosdelasteroide.com

ISBN: 84-934315-2-4

Depósito legal: B 14.971-2005

Impreso por Reinbook S.L.

Impreso en España - Printed in Spain

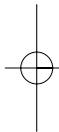
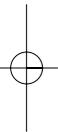
Diseño colección y cubierta: Enric Jardí

Este libro ha sido impreso con un papel ahuesado, neutro y satinado de ochenta gramos y ha sido compaginado con la tipografía Sabon en cuerpo 10,5.

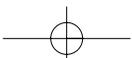
Esta obra se benefició del P.A.P. GARCÍA LORCA, Programa de Publicación del Servicio de Cooperación y de Acción Cultural de la Embajada de Francia en España y del Ministerio francés de Asuntos Exteriores.



En homenaje a Muriel y Anne

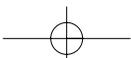
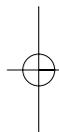
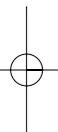


Claude (1899-1955)





Prólogo



La seducción o el amor

Estimulado por el reconocimiento que supuso la publicación en 1953 de la novela *Jules y Jim*, Henri Pierre Roché decidió reconstruir unos acontecimientos de su juventud que permanecían incólumes en su memoria a pesar de haber sucedido más de cincuenta años atrás. Como *Jules y Jim*, esta novela, que debía titularse, *Dos hermanas*, narra sucesos de su biografía adolescente; ambas novelas mostraban aspectos del perfil moral de su autor que en un torbellino de sentimientos de afecto, amistad, amor, celos y camaradería no encontraba el modo de realizar cualquiera de ellos sin tener que renunciar a los demás: aunque prevalecía la pasión, con frecuencia la amistad y los celos se interponían para impedir la urgencia de la pasión y la calma del amor definitivamente correspondido y estable.

A pesar de que estas dos novelas son las únicas que escribió Roché, el hábito de la escritura fue una constante en su vida. En 1903, con apenas veinticuatro años, comenzó su diario, *Journals*, en el que escribió hasta unos días antes de su muerte, en 1957. Roché se consideraba escritor a pesar de que apenas nadie conociera esa costumbre solitaria en un hombre que tanto gustaba de la vida social, de la relación mundana, del cultivo de la amistad y del ejercicio de la seducción, el galanteo y la solicitud amorosa. Ciertamente era un hombre de mundo con una envidiable inteligencia social. Nadie escapaba a la atracción y a la fascinación que ejercía a su alrededor. Su conversación razonada y tranquila

XII PRÓLOGO

dejaba tiempo al interlocutor para expresarse y participar en el entusiasmo de la conversación. Que respetara el turno que correspondía al interlocutor exasperaba a Gertrud Stein, y también era eso lo que fascinaba a Marcel Duchamp, que consideraba que hablar con Roché era como si dialogara consigo mismo.

Su aspecto, dinámico y elegante, sus maneras severas, su elevada estatura y su rostro ascético, no exento de un cierto rictus de ligero escepticismo, cautivó a todas aquellas, y aquellos, que se atrevían a acercarse al círculo de sus virtudes. Cuando se publicó *Jules y Jim*, las amigas supervivientes confesaron que el personaje de Catherine estaba inspirado en ellas: Marie Laurencin a quien en su juventud Roché había reconocido su talento y que fue su amante hasta que Apollinaire apareció en escena; Mimi Fogt, que cuarenta años más joven fue el último trofeo amoroso de Roché, una pintora que despertó inusitado interés en Marcel Duchamp; Beatrice Wood, la dadaísta norteamericana que fundó con Roché y Duchamp *The Blind Man*; todas ellas se sintieron tan halagadas por su supuesto homenaje que no dudaron en expresarle su gratitud. Roché colgó en el escaparate de la librería La Hune, concebido por Man Ray para la presentación del libro, la carta ampliada de Mimi Fogt como un *objet trouvé* reconociéndose en el personaje femenino de la novela. Lo que pocos sabían era que el personaje de Catherine de *Jules y Jim* era Helen Hessel, la esposa de Franz Hessel, con quien Roché mantuvo por muchos años una relación amorosa tumultuosa y dramática, que llegó a poner en peligro la vida de los amantes.

Si su capacidad de seducción le procuró una lista de amantes comparable a la de Leporello, por su número y condición, y una reputación digna de Casanova y Don Juan, figuras que fascinaron a Roché que publicó traducciones y ensayos sobre ellos –François Truffaut realizó en 1977 el film *L'homme qui aimait les femmes*, inspirado en la vida amorosa y galante de Roché–. Esta capacidad de seducción le permitió, a su vez, desarrollar un sentimiento de la amistad mantenido a lo largo de su existencia que le procuró los momentos más felices y comprometidos. Con Franz Hessel, escritor y poeta judeoalemán, que vivía en París desde 1906, estable-

ció de inmediato una intensa relación de amistad y complicidad intelectual que se cortó en 1933, a raíz de la exigencia de Helen Hessel de que Roché rompiera para siempre su amistad con Franz. Roché cumplió la exigencia de su amante y los dos amigos dejaron de verse para siempre. *Jules y Jim* será la única forma posible de reparar la falta de Roché con su amigo y de restituir su memoria.

Roché había introducido a Hessel en su grupo de la Closserie des Lilas –Paul Fort, Max Jacob, André Salmon, Apollinaire, Leo y Gertrud Stein–, compartían la afición por la escritura y la crítica mutua de su obra incipiente y frecuentaban los artistas que lentamente se abrían camino en la vanguardia: Braque, Picasso, Derain, Brancusi, etc. Eran los años de la eclosión de los nuevos lenguajes artísticos que desconcertaban al gran público y favorecían la discusión entre los interesados. Roché con una privilegiada educación, había estudiado en la academia Julian –para darse cuenta, al poco tiempo, de su incapacidad pictórica– discutía con Hessel, Jacob y los de la Closserie sobre el arte y las nuevas expresiones, visitaba los talleres de los artistas y seguía con avidez la actualidad artística. Muy pronto inició una colección de arte con obras de sus amigos y estimulaba a los que consideraba a no desfallecer ante las primeras embestidas del público y la crítica. Marie Laurencin recordaría siempre que Henri Pierre Roché fue quién le estimuló a dedicarse a la pintura.

Seleccionaba, de entre los talleres de sus artistas amigos, aquellas obras que activaban y provocaban su imaginación para discutir las luego entre los miembros de su grupo, que descendía de Montmartre para extenderse por los alrededores de Montparnasse. Se entusiasmó con Diego Rivera y su cubismo «aborigen», con los artistas eslavos Lipchitz, y la pareja Larionov-Gontcharova, con Ozenfant y Le Corbusier. Conoció a Jean Cocteau que orientaba a los artistas llegados de todas partes a pedirle consejo. Años más tarde Cocteau escribiría a Roché: «Vuestros consejos son para mí palabras del Evangelio». Estos consejos, sin otro objetivo que discutir con sus amigos sobre sus preferencias artísticas, muestran la perspicaz eficacia de sus argumentos. En mate-

XIV PRÓLOGO

ria de arte, las obras sugeridas por Roché, al poco tiempo, adquirirían un valor imposible de imaginar unos meses antes. Su propia colección de Picasso, Rivera, Modigliani, Laurencin, Duchamp, etc. era, antes de la Gran Guerra, una colección creada desde una extraña mezcla de esnobismo, intuición, audacia, información y sabiduría. Franz Hessel seguía de cerca los pasos de Roché, aunque con el tiempo el amigo alemán se interesó más por la literatura que por las artes plásticas y comenzó a traducir con Walter Benjamin *À la recherche du temps perdu* y a preparar sus ensayos narrativos.

En 1916, en plena Gran Guerra, Roché trabajaba para la American Industrial Commission y fue destinado por la empresa a Nueva York. Esta ciudad, desde la exposición en 1913 de arte europeo, Armory Show, había renovado las ideas artísticas y la incipiente burguesía de Nueva York estaba en disposición de transformar su gusto y sus hábitos gracias a los nuevos artistas, empresarios, mecenas y amantes incontrolables del arte.

En poco tiempo, Roché formó parte de un grupo heterogéneo de artistas europeos como Francis Picabia, Arthur Cravan y Marcel Duchamp que, huyendo de la guerra europea, vivían en Nueva York desde 1915. A ellos se les unieron Albert Gleizes y Edgar Varèse que compartían el tiempo con Beatrice Wood, Alissa Frank, Louise y Walter Arensberg, crítico de arte del *New York Post*, filósofo, poeta, jugador de ajedrez y coleccionista de arte, y con los tres hermanos Duchamp. El matrimonio Arensberg acostumbraba a organizar suntuosas cenas en su apartamento de Manhattan con artistas, galeristas, mecenas e intelectuales. A una de ellas, a primeros de diciembre de 1916, Henri Pierre Roché fue invitado y coincidió allí con Marcel Duchamp de quien apenas sabía que había participado en el Armory Show. Su encuentro fue un verdadero acontecimiento en la vida de ambos. Así lo recuerda Roché: «Él se me apareció con una aureola que para mí siempre conservó. Su presencia era una gracia y un regalo, y él lo ignoraba, a pesar de estar rodeado por una multitud creciente de discípulos. Él estaba allí, joven, alerta, inspirado [...] Creó la leyenda como un joven profeta, que apenas escribe textos pero de quien

todas las bocas repiten las palabras. Y las anécdotas de su vida corriente llegan a ser milagros. Tenía el placer de vivir».

Beatrice Wood, Marcel Duchamp y Henri Pierre Roché decidieron fundar una revista de arte, «moderna y provocadora», que hiciera pensar a los lectores, *The Blind Man* (El hombre ciego); en la portada del primer número un perro guía a un ciego por una exposición de arte moderno. Simultáneamente se preparaba la Society of Independent Artists en la Grand Central Galleries. A pesar de que la revista interesó a muy pocos, el Salon of Independent creó una gran expectativa: Duchamp quería exponer su *Fontaine*, un auténtico urinario público, presentado al revés y firmado por el nombre falso de R. Mutt. Después de discutir la inclusión o no de la *Fontaine* en la exposición, a la hora de inaugurarla, el urinario había desaparecido y nadie sabía nada de él. Hay varias versiones de esta ausencia: que se escondió, que se rompió, que se compró antes de la exposición. Nunca volvió a aparecer y sólo quedó de la *Fontaine*, la fotografía, tomada por Stieglitz a instancias de Wood-Duchamp-Roché.

Henri Pierre Roché, que había visto derrumbada su vocación artística por su torpeza con la pintura de caballete, quedó conmovido y sorprendido con la obra de Duchamp que despreciaba los criterios habituales de la obra de arte, las técnicas de representación y los principios tradicionales de la imitación artística. Duchamp, a su vez, descubría en Roché al espectador ideal, aquel capaz de comprender el fundamento originario de la obra de arte y el modo en que se transforma durante el proceso de creación. En su novela inacabada *Victor*, (sobrenombre de Duchamp) Roché describe la forma y la disposición para el trabajo, tan peculiares del artista: «Victor trabajaba lentamente, como indiferente, durante dos horas. Esta era su dosis. Con un compás y una regla, trazaba una curva en caracol: no quería que su gusto interviniera, ni ninguna habilidad de la mano, de la que sentía horror, pedía a la geometría y a las matemáticas la ayuda para acercarse a un absoluto. Y el resultado era puro [...] Cuando él trabajaba, lo hacía para él, hasta que lograba su objetivo, sin mezclar otras consideraciones».

Roché asistió a la realización el *Grand Verre*, atónito y perple-

XVI PRÓLOGO

jo de lo que acontecía frente a él, sin capacidad de nombrar lo que construía su imaginación. Años más tarde podrá decir del *Grand Verre*: «Este vidrio es una transformación en el arte. Es nuevo en todos los sentidos del término tanto en sus materiales como en su concepción». Para Roché el *Gran Verre* es una analogía de la vida de su autor: «Lírico, irónico, cínico, erótico, sonriente, filosófico [...] Es una historia de amor. Una novela que debéis descubrir vosotros mismos, con un misterio por resolver». La amistad de Roché con Duchamp superó todos los avatares que otras relaciones no pudieron mantener, siguió coleccionando duchamps y manteniendo con ellos el mismo diálogo que mantuvo con su autor, para siempre.

A su vuelta a Europa, después de la guerra, en 1919, Roché encontró un país en ruinas y una densa tristeza que atenazaba París: a la ruina física se le añadió la ruina moral y la económica. Y a pesar de que el reencuentro con los amigos, que volvían a París desde sus refugios barceloneses o neoyorquinos, permitió pensar que todo seguía igual, nada lo era: Apollinaire había muerto y Blaise Cendrars, Braque y Léger volvieron del frente, mutilados. Parecía como si todos aquellos que habían defendido la modernidad hubieran renunciado a los presupuestos y a las ideas que habían de transformar el mundo de antes de la guerra. Se procuró eludir la palabra «vanguardia», cargada ahora, no de sentido estético, sino bélico. Y nadie quería recordar la monstruosidad de las trincheras y los campos de batalla. Nadie compraba arte, los artistas dudaban qué pintar y muchos defendieron volver al orden de la naturaleza o de la academia y olvidarse de investigaciones vanguardistas.

Roché se replegó en sí mismo y empezó a considerar la necesidad de la escritura y de la reflexión. Volvió a trabajar en su libro sobre Don Juan y a escribir libretos de ópera para Satie y Auric; sin embargo muy pronto le llegó un buen pretexto para olvidarse de todo ello: el mecenas John Quinn, artífice del Armory Show, y defensor radical del arte moderno, le nombró consejero y ejecutor para la compra del arte francés más contemporáneo. Quinn había conocido a Roché en Nueva York y conocía su audacia selectiva,

su gusto tan *modern*, su amistad con los artistas; puesto que la colección debía estar integrada exclusivamente por *star pieces*, sabía que Roché compraría las telas y las esculturas que ningún museo querría comprar. Roché se dedicó hasta la muerte de Quinn, en 1924, a pergeñar la colección de arte francés —allí no había lugar para Klee, ni para De Chirico, ni para ningún artista inglés o alemán— más importante del siglo XX. Su remuneración era extraordinaria y le permitía tratar a sus amigos artistas como *connoisseur* informado y exigente. En poco tiempo la colección Quinn llegó a completarse con dos mil quinientas obras, de Picasso, Braque, Gris, Rousseau, Matisse, Brancusi, Seurat, Duchamp, Rouault, etc.

Antes de su muerte, John Quinn había manifestado que el arte francés de su colección debía volver a Francia, puesto que en Estados Unidos no eran capaces de apreciar el arte moderno. A su muerte, sin embargo, ninguna de sus decisiones se cumplieron y la familia, contraria al gusto de su pariente, decidió la dispersión de toda la colección vendiéndola al mejor postor. Los familiares de Quinn escribieron a Roché desde Nueva York: «Usted ayudó a nuestro pariente a hacer inversiones muy arriesgadas en arte moderno. Venga a ayudarnos a liquidarlas». Repartida entre Europa y Estados Unidos, la colección que Roché había podido reunir se dispersó por los lugares más escondidos e inverosímiles.

A pesar de seguir siendo el mejor *great introducer*, según Gertrud Stein, entre el artista y el coleccionista, y de seguir buscando y descubriendo talentos nuevos, como Dubuffet, Wols, Michaux o Pere Pruna, y mantener su amistad con Brancusi, Derain, Léger, Picasso, Breton, etc., Henri Pierre Roché se interesaba cada vez más por la escritura; colaboró en revistas como *Mercur de France*, *L'ermitage*, *Revue libre*, *Nouvelle Revue Française* con ensayos sobre Braque, Hirshfield, Michaux, Quinn, Dubuffet, etc., recogidos y editados en 1998 como *Ecrits sur l'art*, y volvió a trabajar en su *Don Juan*, a traducir a Casanova y a redactar las primeras páginas de *Jules y Jim*, que se publicaría después de aguardar muchos años, en 1953.

XVIII PRÓLOGO



Tal vez fue el estímulo que supuso la publicación de *Jules y Jim*, lo que decidió a Henri Pierre Roché a escribir *Dos inglesas y el amor*. En el *Journal*, y en múltiples ocasiones, afirma que quiere escribir un libro sobre la relación que le unió a dos hermanas inglesas de las que estuvo enamorado y, ciertamente, apenas publicado *Jules y Jim* Roché comenzó la redacción de la novela. Pretendía construir una ficción sobre un episodio de su juventud, no una autobiografía: tomaría, de los acontecimientos reales, aquellos susceptibles de transformarse en una novela que, como expone en su *Journal*, trataría el «conflicto entre las ideas de libertad y puritanismo entre Inglaterra y Francia». Los sucesos que Roché quiere narrar ocurrieron hace algo más de cincuenta años y el recuerdo que tiene de ellos le produce una desazón que quiere mitigar: recuerda el atractivo que ejercieron las dos hermanas, Margaret y Violet, su incapacidad para decidirse por una de las dos y la pérdida definitiva de ambas. Para actualizar su recuerdo Roché consulta su *Journal* escrito en 1904 y se da cuenta que entonces ya tenía el proyecto de escribir sobre el asunto: «Netamente se esboza en mí el plan de un libro, la historia de nuestro amor. Pienso que sería útil para ciertas personas, especialmente en algunos puntos. Esperaría a que mi amor estuviera muerto o transformado (puesto que nada muere) y releería todas las cartas. Tal vez le pediría que me prestara o me diera todas mis cartas —este mismo cuaderno— y si ella tiene reflexiones que hacer sobre nuestro pasado que me las transmitiera».

Incitado por la lectura de su *Journal* y con el recuerdo renovado de su peripecia amorosa, Roché inicia la redacción de la novela y en pocas semanas tiene redactadas más de cien páginas. El tema es muy simple: Claude, un adolescente que ha sufrido un pequeño accidente, conoce a Anne, la hija inglesa de una amiga de su madre; para reponerse pasa una temporada en Inglaterra donde conoce a la otra hermana, Muriel, de la que se enamora y al poco tiempo la pide en matrimonio; la madre de Claude considera que su hijo es demasiado joven y propone que los adolescentes se

separen para considerar su situación. Durante la separación Claude establece una nueva relación con Anne. Sin embargo tampoco con Anne conseguirá la calma del amor estable puesto que mientras cada hermana ama a Claude, Claude ama las dos hermanas a la vez y terminarán cerniéndose sobre ellos el desencuentro y la soledad.

En un primer manuscrito, cuando todavía lleva el título de *Dos hermanas*, tiene idéntica estructura narrativa que *Jules y Jim*: un narrador masculino, exterior y omnisciente, fácilmente identificable con el protagonista, relata los acontecimientos en tercera persona y en pasado simple siguiendo el orden cronológico, mientras los personajes se construyen a medida que el relato avanza. Sin embargo, a pesar de que el texto satisface al autor, decide cambiar el relato, redactarlo en primera persona y en presente y recuperar todos los documentos disponibles para reconstruir los acontecimientos: sus propios diarios y los de Muriel (Margaret) y la correspondencia con las dos hermanas.

En el diario y en la correspondencia se expone la verdad; son el lugar de la confidencia y de la confesión donde la intimidad se expresa. Aquí se elude la convención de los hábitos sociales y las reglas de la retórica, que impiden o dificultan la manifestación de lo íntimo; aquí, uno se muestra a sí mismo y al destinatario en el espacio del secreto. La correspondencia, como el diario, no tiene una estructura cerrada, sigue el orden en que se expresa la conciencia. La lectura de la correspondencia y del diario ajeno sitúa al lector en el lugar del observador que sorprende las intimidades y los secretos de los otros, y siempre sabe más de lo que saben cada uno de los corresponsales que se confiesan en sus cartas.

Tras la lectura de esta documentación tan íntima Roché es consciente del valor del material; inicialmente decide integrarlo y adaptarlo a la novela, sin embargo después de profundas dudas considera que la novela se debe construir exclusivamente con los documentos originales y reales que se intercambiaron los tres protagonistas. Ahora, la primera persona se pluraliza y la novela recoge todos los puntos de vista de cada protagonista. La novela será la colección de la correspondencia entre los tres protago-

XX PRÓLOGO

nistas y los diarios íntimos de Claude y de Muriel. Es, pues, una novela epistolar y dos diarios íntimos cruzados. El primer manuscrito es desechado y la novela se rescribe utilizando y conservando los documentos originales que son reducidos y esencializados para mantener la intensidad de los acontecimientos; reordenados y distribuidos según un orden cronológico que no es tal, sino el orden de los recuerdos, los pensamientos y los sentimientos que los acontecimientos evocan y provocan en sus protagonistas y que están formalizados en los diarios y la correspondencia.

La íntima introspección que realizan los tres personajes queda objetivada como un diálogo y un monólogo donde el dolor, la soledad, la duda y la perplejidad se afirman como el único modo de superar las contingencias a las que son sometidos los tres protagonistas y de alcanzar un estado de aquiescencia que nunca llegará. Tres soledades incapaces de vencer los límites de su identidad; cada una de ellas encerrada en su propio secreto, sin que nada, ni tan sólo la escritura, permita trascender los límites que cada uno se ha impuesto. Encerrados en un aparente diálogo que no es más que un soliloquio constantemente interrumpido por la intervención del soliloquio de los otros dos.

Esta estructura, realmente innovadora en el ámbito literario, debe su real eficacia a la innovación que en las artes plásticas se realizó desde el cubismo, el purismo, el dadaísmo y el surrealismo. El conocimiento y el saber adquirido en las artes visuales permitió a Roché aplicarlas a la escritura. *Dos inglesas y el amor* es un *collage*, un *objet trouvé*, un *ready made*, un *assamblage*, un palimpsesto, un soliloquio y una polifonía, donde cada voz expone lo más secreto de uno mismo, el secreto transparente de la literatura.

ANTONI MARÍ