

Marco Kunz
Universidad de Basilea

Un abecedario intertextual: *Amores que atan* de Julián Ríos

"Alphabets and names make games"¹

Cuando era niño y apenas sabía deletrear, me paseaba por las calles de Basilea como por un bosque encantado de letreros, carteles, inscripciones, eslóganes publicitarios y toda suerte de mensajes escritos, ansioso de descifrar el sentido misterioso de las bellas letras durmientes. Ahora que tengo ya la edad de Dante en el momento de bajar a los infiernos, me encuentro perdido en medio de una selva a veces oscura de ficciones sofisticadas donde los senderos se entrecruzan y se bifurcan *ad infinitum* y donde cada hoja que cae al suelo es por lo menos un palimpsesto. *Amores que atan*² de Julián Ríos es uno de los raros libros en que coexisten esa fascinación primigenia por la omnipresencia de las letras en el espacio urbano y la pasión del incansable viajero por mundos imaginarios.

En el marco narrativo de *Amores que atan*, el protagonista cuenta sus andanzas por Londres: se mueve con seguridad en un laberinto de nombres de calles, plazas, monumentos, estaciones del metro, bares, etc., y visita con nostalgia los lugares de sus encuentros con la enigmática destinataria de su texto. A las letras del callejero londinense se añaden las de las noticias que traen las gacetas, historias de atentados, crímenes y catástrofes que el narrador lee con preocupación creciente

¹ Gertrude Stein, *To do*, en: *Alphabets and Birthdays* (Freeport NY, Books for Libraries Press, 1969), p. 3.

² Julián Ríos, *Amores que atan* (Madrid, Siruela, 1995).

por su amada, a la que relata, como si se tratara de vivencias propias, vidas ficticias leídas en su biblioteca personal.

El alfabeto es la materia prima de la que están hechos todos los niveles del espacio novelesco: la toponimia metropolitana, la efímera actualidad periodística y las biografías literarias. Más aún, la percepción de Ríos alfabetiza el mundo semiótico: los objetos se asemejan a las letras del abecedario por su forma, la homonimia de su nombre u otras asociaciones. Reconoce una J en un arañazo bajo el ojo izquierdo del narrador (p. 12) y una O en la curvatura perfecta de las ingles de una japonesa (p. 75), mientras que la Q provoca la admiración del mirón que exclama "Quel Q!" (p. 142); en la superficie de un lago tranquilo "la silueta del somorgujo" parece una S (p. 127), y arriba en el cielo una V es el "vuelo de los cisnes del ocaso" (p. 127), pero en otra ocasión la misma letra se convierte en el signo de la victoria (pp. 174 y 175); en un bar de Barcelona, el narrador se encuentra con una mujer "hecha una equis" (p. 201); la Y simboliza el destino de la pareja que se separa después de haber andado "un trozo de camino juntos y luego cada uno se bifurcó hacia su muerte respectiva" (p. 222); y la Z puede ser tanto la imitación onomatopéyica del zumbido de un mosquito (p. 225) como un rayo de Zeus o la firma del Zorro (p. 227). El universo de Ríos, el literario igual que el empírico, está lleno de letras en las más diversas variaciones.

Pero, hay más: el alfabeto funciona en *Amores que atan* también como principio estructurador, pues los veintiséis capítulos llevan como encabezamiento, en vez de un número, una letra, de la A a la Z, por orden estrictamente alfabético y sin saltarse ninguna. Además, cada capítulo empieza por la letra respectiva, y su palabra final comienza por la del capítulo siguiente. Esta concatenación de anadiplosis aliteradas se convierte finalmente en un círculo con la última palabra del libro, idéntica a la primera: ángeles. Si, normalmente, determinar cuál es el sexo de los ángeles constituye un problema arduo que da lugar a sutilísimas disquisiciones teológicas, en *Amores que atan* no queda duda: las criaturas maravillosas que pueblan sus páginas son, sin excepción, mujeres, veintiséis heroínas procedentes de otras tantas novelas de la literatura moderna, y las letras corresponden a las iniciales de sus nombres. El narrador de Ríos recuerda, revive y renarra sus historias desde la perspectiva de un Don Juan lector seducido por sus presuntas

conquistas, de un bibliófago mujeriego que podría decir de sí mismo: "Yo con mis libros tengo bastante", de un polígamo fiel a sus múltiples e incondicionales amores que lo atan no al hogar ni a la cama (a no ser que se trate de un "Alpha-Bett... Lecho de prosas"³), sino a las páginas impresas, y también, como escribió Carlos Fuentes, "a la vida, al sexo, a las palabras, a la imaginación, al sueño, al amor"⁴. Liga con sus bellas de papel y letras en ediciones de la Pléyade o en clásicos pingüinos y pasa con ellas largas noches de insomnio en compañía solitaria. *Amores que atan* es un homenaje a la Literatura con mayúscula y a la lectura voraz y libidinosa, una confesión de fe a favor de una literatura literalmente literaria cuyo espacio de referencia es mucho más verbal que material, una novela-palimpsesto en que, tras cada frase, se puede esconder otra, escrita por un autor distinto en una época lejana y en una lengua diferente. Procedimientos como la cita, la alusión, la parodia y la reescritura⁵ son moneda corriente en la economía del despilfarro intertextual de esta obra una y múltiple a la vez.

Es bastante improbable que existan en el mundo ancho y ajeno muchos lectores que reconozcan en seguida quiénes son todas estas mujeres cuyas historias se vuelven a narrar en *Amores que atan*. Al placer de las lecturas recuperadas del semioivido se junta la pasión detectivesca de la búsqueda de los numerosos indicios que Ríos escondió en su texto para facilitarnos la identificación incluso de las obras que no conocemos. Claro está que cada lector se orientará de modo diferente en esta jungla intertextual y que el efecto de lo "dèjà lu" se producirá en momentos distintos según sus recuerdos personales. Para quien haya leído las novelas respectivas, resultará fácil saber de dónde proviene la C, esa prostituta irlandesa cuyo novio se pasa una mitad de su vida en una mecedora y la otra jugando partidas absurdas de ajedrez con los

³ Julián Ríos, *La vida sexual de las palabras*, (Madrid, Mondadori, 1991), p. 47.

⁴ Carlos Fuentes, "Baladas de damas. 'Amores que atan', las recreaciones sentimentales de Julián Ríos", en: *El País: Babelia*, núm. 189, 3 de junio de 1995, p. 9.

⁵ La reescritura, abreviada y modificada, es la práctica intertextual o, mejor dicho, hipertextual más importante en *Amores que atan*. Las recreaciones de Ríos son, en la terminología de Gérard Genette (*Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982), hipertextos derivados de hipotextos: se trata más exactamente de transposiciones, i.e. transformaciones serias de las novelas que les sirven de modelo. Sin embargo, en contra de la propuesta de Genette, prefero considerar aquí la hipertextualidad como una categoría de las relaciones intertextuales, no como un tipo diferente de transtextualidad. Además, en los textos de Ríos los procedimientos hiper- e intertextuales definidos por Genette se mezclan y se combinan de una manera que nos recuerda los límites de todo afán clasificador.

locos de un manicomio, y también sabrá de quién habla el narrador al preguntarse si la A era realmente lesbiana o si los encuentros secretos con gráciles muchachas en flor sólo eran el producto de su imaginación viciosa, o al huir a través de Estados Unidos en compañía de la L, su hijastra y amante, una nínfula menor de edad que es todo menos inocente, o cuando se deja someter por la W a humillaciones genuinamente masoquistas y nos cuenta, metamorfoseado en Gregor, pero no en cucaracha, cómo a latigazos su dómina le propinaba latigazos (p. 198). A los otros, que todavía no han tenido el placer de encontrarse en las páginas de un libro con estas mujeres excepcionales, Ríos les ofrece una gran cantidad de claves que ayudan a resolver el rompecabezas. No sólo cuenta, en versiones muy abreviadas, pero sumamente originales, los episodios más memorables, mencionando muchos nombres de lugares y personajes secundarios, sino que también imita diversos rasgos del estilo y recuerda frases, formulaciones, metáforas y otros detalles verbales.

A veces va aún más lejos y nos ofrece la solución o una parte de ella mediante juegos de palabras con el título o los nombres de las heroínas y los escritores. Así, la N parece una canibal un poco surrealista que se come a su autor en forma de un "flan bretón que toqueaba nerviosa con la cucharilla" (p. 111). La X, que no resulta muy difícil de identificar, porque muchas posibilidades no hay, lleva "el pelo revuelto, *en bataille*" (p. 202: el original dice simplemente "décoiffée"; *Bataille*, p. 86), mientras que el narrador pierde un poco el hilo "mirando el azul del cielo" (p. 201). Tampoco es difícil adivinar quién es la Y, que se encuentra con su ex-marido al pie del Popocatepetl (p. 214) y guarda de su pasado hawaiano "vagos recuerdos de [una] plantación debajo del volcán" (p. 210). El motivo epónimo del libro de origen de la G aparece reiteradas veces en el texto de Ríos como "fuente secreta que secreta vida" (p. 59) y "fuente de la juventud" (p. 61). En el capítulo F, el narrador pasa por la calle donde está la casa en que "vivió de niño el distinguido autor inglés Ford Madox Ford" (p. 48), y en el de la D, el nombre del escritor y el título de la novela lucen en grandes letras en un cartel de cine que anuncia la adaptación fílmica de esta historia de los ricos y guapos de Long Island, con Robert Redford y Mia Farrow en los papeles principales (p. 34). En honor de la etimología, una llave es la clave de la I, más concretamente "una llave de Kyoto —a Kyoto key...— que abría una cajita japonesa de los secretos más

íntimos" (p. 71), y si queremos enterarnos de cómo se llama la bella de Nippon, basta fijarnos en lo que las dos frases siguientes tienen en común:

"Maquinalmente saqué un cigarrillo [...], pero aún no lo enciendo, busqué su buqué de nuevo y cuco levanto de nuevo el copón de coñac hacia la nariz [...]" (p. 72);

"[...] el marido temía no llegar a satisfacer los apetitos crecientes de su mujer y cuco se ayudaba con una inyección al mes de testosterona y se inyectaba cada dos o tres días, sin que lo supiera su doctor, quinientas unidades de hormonas gonadótropas" (p. 73).

Como en el último ejemplo, los nombres se prestan a veces a juegos con expresiones españolas homónimas o semejantes: la O, ese extraño ser que después de vivir treinta años como hombre se quedó un día profundamente dormido para despertarse convertido (¿o debería ya decir convertida?) en una mujer, en la versión de Ríos se metamorfosea además en gerundio: "Pero vuelvo al fuego de aquel ocaso en Hyde Park, orlando de oro y sangre la tarde otoñal" (p. 118). La P, que el narrador conoce durante sus vacaciones de verano en el Dümmersee, recibe de él el nombre de una princesa india, y para proteger su delicada piel contra los fuertes rayos del sol, se deja untar con Nivea por su amante: "Ay, untarse bien. Rebañando la lata. Poca..., untas antes su nariz aguileña" (p. 127). No el título de la novela, pero sí el del capítulo que Ríos escogió para su reescritura se revela en el episodio de la K, que tiene como escenario una "casa de campo, en las afueras de Nueva York" (p. 87), lo que en alemán es "Ein Landhaus bei New York". Hay casos en que se esconde en el texto una alusión a una obra distinta del mismo escritor, como en la historia de la Q, donde el narrador, "[p]aseando bajo la bóveda de cristal y palmeras [...]", piensa "en otras palmeras más salvajes" (pp. 142-143), o en la aventura con la V, que se convierte en un auténtico "viaje al fin del quinto infierno" (p. 177). No en todos los capítulos encontramos tales indicios, y a menudo son demasiado crípticos o discretos⁶ para que el lector pueda darse cuenta, sin saberlo ya, de quién es la protagonista que se oculta tras la letra respectiva. Y nunca nos dan la información completa: unas veces nos falta el nombre de ella, y otras se nos oculta el del autor o el título de la novela.

⁶ Al leer el capítulo K, ¿quién sospecharía que en la mención de la "noche clara" (p. 87) y "la clara luz de la luna" (p. 93), inspirada además en el texto modelo (Kafka dice "die klare Nacht", p. 57, e "In dem hellen Mondschein", p. 82), se esconde Klara, la heroína del capítulo?

Aunque el interés no se agote en adivinar quién es quién en el libro de Ríos, creo que la primera lectura perdería mucho de su gracia sin el desafío de resolver el rompecabezas que consiste en reconocer poco a poco los textos renarrados de una manera muy *sui generis*. El autor resistió en el último instante a la tentación de revelar la clave al final, donde con palabras de la ópera *Don Giovanni*⁷ empieza a recitar el elenco de sus conquistas seductoras para interrumpirlo en seguida:

"[...] había pensado acabar donjuanescaamente con la lista de las bellas. Madamina, il catalogo è questo. Questo è il fin. Albertine. Su muerte fue la gran tragedia de mi vida. Bonadea... Ya no es necesario. Ahora todas las belles lettres son también las tuyas. Tú eres letras. Y también yo" (pp. 237-238).

Aquí, sin embargo, me creo autorizado a desvelar el misterio sin hacer de aguafiestas, porque me imagino que pocos leerán este artículo sin conocer el libro de Ríos. Cada capítulo de *Amores que atan* exige del lector la identificación de una mujer, y lo diría en italiano si hubiera una sola compatriota de Antonioni entre las bellas de letras del harén de don Julián. Los autores son catorce anglosajones (seis americanos, entre ellos un exiliado ruso, cinco ingleses, dos irlandeses y una anglo-caribeña), cinco franceses, cinco escritores de lengua alemana, aunque no todos alemanes (dos son alemanes más o menos renegados y los otros tres, digamos, austriacos, pero de la Austria imperial de antaño). Un solo español y un japonés completan el equipo. Se trata de historias publicadas entre 1869 (la W) y 1959 (la Z) que tienen como escenarios las ciudades más importantes del mundo y de la literatura: París, Londres, Nueva York, Madrid, Dublin, Berlín, Viena, Florencia, Kyoto, Zúrich y, por supuesto, Dümmerlohausen. He aquí la lista completa de las heroínas, con todas sus señas de identidad, su fecha de nacimiento (i.e. la publicación del libro), sus autores y novelas:

A = Albertine: Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu* (1913-27)

B = Bonadea: Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930)

C = Celia: Samuel Beckett, *Murphy* (1938)

D = Daisy: Francis Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby* (1925)

⁷ Se trata de las palabras de Leporello a Doña Elvira en la escena quinta del acto primero ("Madamina, il catalogo è questo") y de un fragmento de un verso repetido al final de la ópera ("Questo è il fin di chi fa mal!").

- E = Ellen Thatcher:** John Dos Passos, *Manhattan Transfer* (1925)
- F = Florence:** Ford Madox Ford, *The Good Soldier* (1915)
- G = Grace Brissenden:** Henry James, *The Sacred Fount* (1905)
- H = Hermine:** Hermann Hesse, *Der Steppenwolf* (1927)
- I = Ikuko:** Junichiro Tanizaki, *Kagi [La llave]* (1956)
- J = Julia Martin:** Jean Rhys, *After Leaving Mr. Mackenzie* (1931)
- K = Klara Pollunder:** Franz Kafka, *Amerika* (1927)
- L = Lolita:** Vladimir Nabokov, *Lolita* (1955)
- M = Molly Bloom:** James Joyce, *Ulysses* (1922)
- N = Nadja:** André Breton, *Nadja* (1928)
- O = Orlando:** Virginia Woolf, *Orlando* (1928)
- P = Pocahontas:** Arno Schmidt, *Seelandschaft mit Pocahontas* (1955)
- Q = Quentin:** William Faulkner, *The Sound and the Fury* (1929)
- R = Robin Vote:** Djuna Barnes, *Nightwood* (1936)
- S = Sally Bowles:** Christopher Isherwood, *Goodbye to Berlin* (1939)
- T = Tristana:** Benito Pérez Galdós, *Tristana* (1892)
- U = Ursula Brangwen:** David Herbert Lawrence, *The Rainbow* (1915)
- V = Virginie:** Louis Ferdinand Céline, *Guignol's Band* (1944/64)
- W = Wanda:** Leopold von Sacher-Masoch, *Venus im Pelz* (1869)
- X = Xénie:** Georges Bataille, *Le bleu du ciel* (1957)
- Y = Yvonne:** Malcolm Lowry, *Under the Volcano* (1947)
- Z = Zazie:** Raymond Queneau, *Zazie dans le métro* (1959)

A fin de perder nuestra cohibición ante una obra tan sobrecargada de intertextualidad, podríamos utilizar la lista de las bellas para aquel juego tan perverso llamado "humillación" que inventó un personaje de la novela *Changing Places* (1975) de David Lodge⁸: consiste en confesar no haber leído un libro muy famoso, y por cada jugador que sí lo ha

⁸ Cf. David Lodge, *Changing Places* (London, Penguin Books, 1978), pp. 135 ss.

leído se obtiene un punto; gana, pues, el que mejor vence su vergüenza de admitir su ignorancia. Sin duda, *Amores que atan* no es una novela para novicios, sino para iniciados, pero tampoco hay que ser un experto curtido para disfrutar de este texto que, como toda la obra de Julián Ríos, se presenta ante todo como una gran fiesta del lenguaje.

En sus descripciones de las heroínas, Ríos recuerda los detalles más minuciosos de los textos originales y elige sólo algunos elementos, aquí un adjetivo bien puesto, allí una metáfora inusual y acertada, para recrear, con suma parsimonia de medios, a los personajes que deben su inmortalidad al lenguaje de sus autores: evoca los "ojos, color de helecho" (p. 112) de Nadja (Breton: "ses yeux de fougère"; p. 130) o los de Orlando, "violetas mojadas" (p. 119; Woolf: "eyes like drenched violets"; p. 12), de esa Orlando con su belleza andrógina, "el delicado medallón de la sien" (p. 119; Woolf: "the two blank medallions which were his temples"; p. 12) y "la blancura de almendra de los dientes" (p. 119; Woolf: "teeth of an exquisite and almond whiteness"; p. 12). Igual que Severin alias Gregor, el narrador se extasía al vislumbrar, debajo del abrigo entreabierto de Wanda, la desnudez de la "blancura marmórea" (Sacher-Masoch celebra el "Marmorleib" de su heroína desde la primera página de la novela) de sus "ingles finamente veteadas de azul" (Sacher-Masoch: "die Haut ist so unendlich zart, dass überall die blauen Adern durchschimmern"; p. 24), y lo paraliza "el brillo esmeralda de sus ojos, que [le] clavaban una mirada glacial" (p. 190), rasgos tantas veces mencionados en *Venus im Pelz*⁹. La verdadera hermosura de estas bellas de letras no es la de sus rostros o cuerpos, ni la que les confieren el maquillaje, las joyas y los caprichos de la moda: su belleza se deriva únicamente de las palabras que las describen, embelleciéndolas aunque sean feas, como Selma Wientge, la Pocahontas de Arno Schmidt, acomplejada por su cara de lechuza (p. 127; Schmidt: "ich seh doch aus--wie ne Eule?!"; p. 23) y su espalda huesuda (p. 127; Schmidt: "Nich mein' Rücken ansehen! : Mir stehn doch überall die Knochen raus!"; p. 23). Pero en el trance del amor, su cuerpo anguloso y larguirucho se transforma en pura música:

⁹ He aquí algunos ejemplos del texto original de Sacher-Masoch: "aus ihren Augen treffen mich zwei diabolische, grüne Strahlen" (p. 23); "wie grüne Blitze —ja, sie sind grün, diese Augen, deren sanfte Gewalt unbeschreiblich ist— grün, aber so wie es Edelsteine, wie es tiefe, unergründliche Bergseen sind" (p. 24); "ihr Auge zeigte einen kalten Glanz" (p. 37); "ihre kalten, grünen Augen" (p. 78); "Der Maler senkt verwirrt den Blick vor dem kalten Strahl ihres Auges" (p. 110).

"El arpa de sus costillas [Schmidt: "die runde Rippenharfe"; p. 44]. El xilófono de su espinazo. Dos pequeños címbalos cobrizos sus senos [Schmidt: "2 weiche Kupferknollen"; p. 44]. El tenso pandero de su vientre [Schmidt: "Die Bauchschale mit dem hohen Beckenrand"; p. 44]. Musicanga de gemidos [...] Y sus brazos culebras de coral [Schmidt: "ihr Arm, lange Korallennatter"; p. 59] me abrasaron" (p. 130).

Sólo en el caso de Tristana le falla la memoria al narrador, o más bien el retrato leído queda eclipsado por la imagen de la actriz que, en la película de Buñuel, hizo el papel de esta muchacha madrileña seducida por su viejo tutor, o su seductor (p. 164), como dice Ríos: "[...] la reveo siempre como se me apareció en lo oscuro —onífrico o irónico trastocamiento— con el bello semblante de Catherine Deneuve. La actriz le robó para siempre la cara..." (p. 162).

A la destinataria de sus *belles lettres*, sus bellas cartas de amor, el narrador de *Amores que atan* le promete una confesión detallada de su educación sentimental y erótica:

"[...] decidí entonces empezar a contarte por orden alfabético, ya que al fin y al cabo también yo podía considerarme hombre de letras, quiénes fueron, antes de encontrarte, las mujeres de mi vida" (p. 19).

Se obsesiona, igual que su autor, por la vida sexual de las palabras y proyecta su libido en las aventuras de sus veintiséis semidiosas idolatradas, identificándose con predilección con el narrador y/o el focalizador, o si éstos no se prestan para servirle de dobles, con un personaje masculino que vive una relación amorosa con la heroína (p. ej. con Kimura, el amante de Ikuko en *Kagi* de Tanizaki). La identificación no es completa, pues nunca deja de ser del todo el lector que siente y percibe la historia narrada a través de otro. En el capítulo U describe este proceso identificatorio parcial con un personaje del que al mismo tiempo se disocia (p. ej. mediante el uso de la tercera persona gramatical), sin llegar a fundirse completamente con él ni con otros de los pretendientes de Ursula Brangwen:

"Fui uno de sus amantes, antes de casarse con un inspector de Escuela, y prolongué mis emociones —perpetuo vicario— con las de sus amores precedentes.

A veces, al recordar, dudo entre lo vivido y lo referido. Recuerdo, en cualquier caso, experiencias concentradas.

Fue Skrebensky el que la llevó a la feria de Derby pero soy yo el que me veo, en su lugar, montando con ella en el barco-columpio [...]" (p. 168).

Al presentarnos su lectura de *The Great Gatsby*, acompaña al narrador de la novela a la mansión de la heroína (p. 33), pero en el mundo diegético original aquél, el primo Nick, va solo hacia el encuentro iniciático, en compañía únicamente de la conciencia del lector que ve a Daisy con los ojos de Nick, pero al mismo tiempo la ve y la oye (su saludo la caracteriza mejor que todas las descripciones: "I'm paralysed with happiness", p. 33; Fitzgerald, p. 14), es decir, la lee por primera vez (porque se trata de su primera presencia textual en el libro), mientras que Nick ya la conoce desde su juventud en Louisville, Kentucky.

El narrador evita las identificaciones demasiado peligrosas: por eso no se le ocurre confundirse con el Murphy beckettiano, pues éste muere chamuscado en un incendio. En otros casos sustituye, en determinadas escenas, a un personaje de la novela del que sigue hablando en tercera persona, por ejemplo, en su versión de *Nightwood*, al narrar cómo el doctor O'Connor lo llevó desde el Café de la Mairie a socorrer a Robin, desmayada en su habitación de hotel, y a darle "unos toques en las muñecas" (p. 147). En el texto original (Barnes, pp. 54 ss.), el personaje que acompaña al pícaro médico es Felix, el futuro marido de Robin, pero el narrador de Ríos, después de relatar con todo lujo de detalles la escena, menciona la boda con el presunto barón como si se tratara de un desconocido: "Al mes del desmayo, más o menos, se casó con un amigo del doctor O'Connor y contertulio del Café de la Mairie [...]"; p. 147). De esta manera, puede vivir virtualmente también momentos en que Felix está ausente, v. gr. el tremendo final tanto del capítulo como de la novela en que Robin, enloquecida, se enfrenta al perro de Nora, en la vieja capilla familiar, y "avanza hacia él a cuatro patas, ladrando y riendo, carcajadeando convulsa" (p. 151; Barnes: "Then she began to bark also, crawling after him —barking in a fit of laughter, obscene and touching"; p. 238; en *Nightwood*, la única testigo es Nora).

En el episodio de Xénie, en cambio, Ríos condensa varios momentos de *Le bleu du ciel* en un solo encuentro con la heroína en Barcelona (cf. Bataille, pp. 107-171), y el narrador se distancia claramente de un tal Troppmann o Tropfmann o Truppmann (p. 203), fingiendo haber olvidado el apellido exacto de este sujeto poco recomendable que le mandó a Xénie un telegrama para atraerla a la

ciudad condal y después la dejó plantada por una ex-amante rubia y dipsómana: el narrador de *Amores que atan* adopta parcialmente la vivencia de Troppmann, el yo de la enunciación de la novela de Georges Bataille, y hace suyas sus experiencias¹⁰, pero al mismo tiempo no quiere ser confundido con un personaje tan repugnante y prefiere componer con los trozos leídos su propia aventura imaginaria.

Si falta un personaje que se presta a la identificación, el narrador de Ríos se las arregla para encontrarse con su bella en un momento propicio de la trama del libro y se hace contar la historia por ella. En el capítulo VI de la novela de Virginia Woolf, Orlando se pasea por Hyde Park y se sienta debajo de un árbol para leer el periódico, pero se ve molestanda en su concentración: "Once a gigantic rubber ball bounced on the newspaper" (p. 198). De este momento parte el relato de Ríos, que sustituye la gaceta por el librito de versos titulado *The Oak Tree* que Orlando escribió a lo largo de su vida de varios siglos: el narrador la conoce cuando intenta "devolver el balón de un tropezoso punterazo a los pelones —quatre Pelés de la pelouse...— que agitaban sus brazos con tatuajes allá casi al borde del Serpentine" (p. 117).

El narrador de *Amores que atan* siempre es un testigo ocular (pues vive las aventuras con sus ojos de lector) cuyo grado de intervención activa en las historias depende de su identificación total o parcial (como en la versión de *Le bleu du ciel*) con el narrador autodiegético (p. ej. *Der Steppenwolf*, *Lolita*, *Seelandschaft mit Pocahontas*, *Venus im Pelz*) o alodiegético (*The Great Gatsby*), el protagonista focalizador (*Amerika*), un personaje principal que no es sujeto de la enunciación ni de la perspectiva (como Kimura en *Kagi* u Horacio Díaz en *Tristana*), o un "alter ego" del lector en la fábula, ausente en el texto original (p. ej. en novelas con narrador heterodiegético y protagonista femenina como *Orlando* o *After Leaving Mr. Mackenzie*).

No es raro, aunque sin ser la regla, que exista cierta semejanza en la técnica narrativa y el estilo entre el original y la recreación de Ríos. No extraña que en la *historiacuática* (p. 128) basada en *Seelandschaft mit Pocahontas* use con particular frecuencia esos neologismos forjados

¹⁰ Por ejemplo, en *Le bleu du ciel*, el episodio en que Troppmann clava un tenedor en el muslo de Xénie tiene lugar en París (Bataille, pp. 64-65), mientras que Ríos lo traslada a un bar del Barrio Chino barcelonés, con el *alter ego* del narrador-lector haciendo el papel de Troppmann en ausencia de éste (pp. 202-203).

por la fusión de dos palabras que Lewis Carroll bautizó "portmanteau words", pues desde *Larva* se conoce la pasión de Ríos por los dichosos engendros léxicos compartida con Arno Schmidt, como la veneración de Carroll y del autor de *Finnegans Wake*: así, cuando Pocahontas se unta con Nivea la piel quemada por el sol, lo hace *cui-uy-dadosamente* (p. 127), el silbido de una saeta es, evidentemente, *Pfeilf!* (p. 133), y el amante se dedica también a acrobacias no-verbales de la lengua *angulingualinguando* (p. 132) *laocoontentísimo* (p. 130) en una prolongada *cunnilingustación* (p. 130). Hay otros ejemplos llamativos: en todo el capítulo M no encontramos un solo punto, sino un flujo caprichoso de palabras, lleno de fantasías y recuerdos eróticos, como en el monólogo de Molly Bloom, totalmente carente de signos de puntuación, al final de su novela irlandesa muy larga aunque no dure más de un día; la estructura de diario de la novela japonesa se refleja en la cantidad de fechas exactas que se mencionan en el texto; el fetichismo del admirador y esclavo voluntario de Wanda repercute en el original en muchas descripciones detalladas de la indumentaria lujosa y lujuriosa de la heroína, manía que Ríos aprovecha para relatar gran parte de la historia en forma de un catálogo de moda, enumerando los abrigos de pieles, los négligés y vestidos de satén y terciopelo de la *belle dame sans merci*, y especificando en cada caso la situación en que los lleva para excitar el dulce dolor de su esclavo.

Sin embargo, a pesar de cierto mimetismo formal en algunos capítulos, Ríos no pretende escribir unos pastiches sistemáticos ni respeta el orden de la narración, lo que no significa que procede por reconstrucción de la sucesión cronológica, como lo haría un simple resumen. Al contrario, en varios capítulos invierte por completo el orden de hechos relatados con perfecta cronología en el original. Así, por ejemplo, la primera frase de Julia en la versión de Ríos ("Je regardais seulement [...] I was only looking": p. 79) se encuentra en las últimas páginas de *After Leaving Mr Mackenzie* (Rhys, p. 133), mientras que la descripción del cuadro de su habitación de hotel barato (Rhys, p. 8) es proyectada del inicio al final (p. 86): la novela de Jean Rhys relata las etapas del descenso progresivo de una mujer; Ríos, en cambio, presenta una visión retrospectiva de los hechos enfocados desde la situación desastrosa a la que han conducido, como lo hace también en su reescritura de *Der Steppenwolf*, dando allí además una estructura circular al relato empezando por la visión del cadáver de Hermine (p.

64), apuñalada por Harry Haller, y terminando, tras relatar los antecedentes, con la narración detallada del crimen (p. 69; Hesse, p. 228). En la historia kafkiana de Klara, que se limita esencialmente al capítulo tercero del intertexto modelo, toma un suceso central como estímulo desencadenante y lo desplaza al comienzo de su relato: me refiero a la sorprendente paliza que le da al narrador la muchacha mimada en una mansión cerca de Nueva York. Con esta inversión, Ríos construye su versión alrededor del momento de mayor tensión dramática y subraya así tanto el impacto del tratamiento violento sobre la psique del protagonista como la importancia primordial de este episodio para la novela entera. El mismo procedimiento se aplica también, en el nivel macroestructural, a los pocos elementos que Ríos toma de capítulos anteriores. En la primera frase del libro original, el lector se entera de que el protagonista es un chico de dieciséis años a quien los padres mandaron a América porque lo había seducido una criada, que para colmo de la desgracia se había quedado encinta (Kafka, p. 9); Ríos espera hasta la cuarta página de su reescritura para ponernos al corriente de estos antecedentes:

"Tengo que reconocer que a mis dieciséis años —fue mi primer viaje a América— era bastante inocente. Y sin embargo ya había sido iniciado no sin eficacia en el arte o artesanía del amor por una criada casi veinte años mayor que yo" (p. 90).

De esta manera, la linealidad del relato de Kafka se convierte en *Amores que atan* en un movimiento circular o espiral alrededor de un centro constituido por el punto culminante del original.

A veces Julián Ríos incluso completa los textos con conocimientos suplementarios, por ejemplo, sobre el autor y la génesis de la obra: en el capítulo D nos dice que los lugares ficticios en Long Island, West Egg y East Egg —por una vez, Ríos se propone contar la historia *ab ovo* (p. 32)—, se llaman en realidad Great Neck y Glen Cove, información que no se da en la novela de Fitzgerald, pero sí en los prólogos a las ediciones críticas¹¹. O nos informa sobre el escenario de la historia mencionando a menudo nombres de calles con una precisión ausente en los hipotextos. En su versión de *Venus im Pelz* enumera diversos cuadros con representaciones de Judith y Holofernes que el pobre

¹¹ Los comentaristas de *The Great Gatsby* coinciden en identificar West Egg con Great Neck, pero en general dicen que East Egg corresponde a Manhasset Neck, lo que es más probable que la versión de Ríos.

Gregor hubiera podido contemplar en los museos de Florencia; Sacher-Masoch, en cambio, sólo le concedió el placer de ver la "Venere dei Medici"¹² (Ríos, p. 193, Sacher-Masoch, p. 104). O bien llena los huecos donde el original se muestra elíptico o reticente: así, en *Nadja* no leemos nada más que "[i]l est impatientant de la voir lire les menus à la porte des restaurants et jongler avec les noms de certains mets" (Breton, p. 122); y mientras que el narrador original se aburre, Ríos se divierte divinamente haciendo malabarismos gastronómico-verbales en dos lenguas (p. 110) y desarrollando así posibilidades latentes del texto modelo.

La intertextualidad en *Amores que atan* no se agota en la reescritura abreviada de las veintiséis novelas, sino que se manifiesta también en numerosas referencias a otras obras. Encontramos citas literales o paródicas, p. ej., de Bioy Casares ("mi apasionada buscaba también el placer con un chico guapo llamado Morel. ¿Invención, lo de Morel?": p. 12), Dante ("abandoné toda esperanza al entrar en casa": p. 21; "Entrad, y abandonad toda esper...": p. 100; "Nel mezzo del cammin...": p. 222), el libreto de Don Giovanni¹³, Leopardi ("Che fai tu, luna, in ciel?": p. 165), Poe ("Lady into Raven. Nevermore": p. 134), Robbe-Grillet ("como si la hubiera encontrado el año pasado en Marienbad": p. 163), Sartre ("llegaría a desarrollar una teoría cebollina —«onionológica», digamos— para pelar el ser o no ser y la nada": p. 59), Shakespeare ("Unsex me here": p. 165), Gertrude Stein ("Una rosa

¹² La intertextualidad pictórica en *Amores que atan* merecería un estudio aparte: Ríos recurre tanto al recuerdo de cuadros o estatuas mencionados en los hipotextos como a asociaciones propias. De su profundo conocimiento del arte dan testimonio varios ensayos de *La vida sexual de las palabras* y *Álbum de Babel*, su colaboración con Eduardo Arroyo en *Sombreros para Alicia* (1993) y *Ulises ilustrado* (1992), y sobre todo sus libros sobre los pintores Kitaj (*Impresiones de Kitaj*, 1993) y Saura (*Las tentaciones de Antonio Saura* y *Retrato de Antonio Saura*, 1991). En su última obra de ficción, *Monstruario* (1999), la pintura desempeña un papel principal, superior en importancia a la intertextualidad literaria.

¹³ Se cita con particular frecuencia el "duettino" de Don Giovanni con Zerlina en la escena novena del primer acto: aparece dos veces en el monólogo de Molly, una vez en la forma original al referirse a la melodía del "órgano de aquel organillero italiano, *La ci darem*" (p. 107), y otra paródicamente transformado en "*Lacci d'harem*" (p. 104), como en el *Ulysses*, donde hay una veintena de alusiones a la ópera de Mozart, entre ellas dos veces el sintagma en cuestión (Joyce, pp. 76 y 575) y una vez su deformación burlesca en "*Signor Laci Daremo*" (Joyce, p. 648); también lo canta Tristana (p. 161), igual que en la novela de Pérez Galdós (cap. XV, p. 134). Según Ríos, Tristana es "*La-Mil-Tres*" (p. 164), o sea, la última conquista de Don Giovanni según el cómputo de Leporello: "in Ispagna son già mille e tre". El motivo de Don Juan fue ya muy importante en *Larva*: cf. Irlmar Chiampi, "Las metamorfosis de Don Juan", en: *Syntaxis*, núm. 11, 1986 primavera, pp. 43-57.

es una rosa es una...": p. 41), Swift ("Hyhnhnm!!!": p. 223) o de las palabras de Unamuno a Millán Astray ("Venció ella, pero no me convenció": p. 60), y me paro aquí¹⁴ para no abrumar al sufrido lector.

En algunas ocasiones incluso se crean palimpsestos de dos niveles. De *Orlando*, Ríos recuerda en una sola frase dos sucesos del primero y del último capítulo: por un lado, aquel invierno tan frío de principios del siglo XVII en que la protagonista (o entonces todavía tendríamos que decir *el* protagonista) se enamoró de una princesa rusa al verla patinar sobre el Támesis helado, y, por otro, el reencuentro con la traidora en un gran almacén londinense en un momento poco anterior al presente de la enunciación del relato. Esta combinación de memoria y actualidad en una sola estructura sintáctica se expresa a través de la parodia (en el sentido muy restringido que Genette da a este término)¹⁵ del comienzo de una célebre novela de García Márquez:

"Cientos de años de soledad después, frente al pelotón de compradores y dependientes de Marshall & Snelgrove's habría de recordar la primera vez que conoció el hielo y hiel de la traición, durante la Gran Helada" (pp. 121-122).

Más sofisticada es la doble intertextualidad en el párrafo inicial del capítulo Z. En una serie de asociaciones libres se pasa de la onomatopeya Zz..., que imita el zumbido de un mosquito, a diversos juegos con términos entomológicos, para finalmente evocar un malicioso tábano "que quería picar a la pfcara pecorita belga que acabábamos de encontrar perdida en el metro de Picadilly. [...] Yo intenté ponerle las manos ante la cara, para espantar al tábano, que acabó picándome" (p. 225). Mientras que, en los veinticinco capítulos restantes, un suceso de este tipo tendría una correspondencia exacta en el

¹⁴ Algunas de estas citas tienen su motivación en los hipotextos: Tristana lee a Leopardi (Pérez Galdós, pp. 130s.; el verso, que no está en *Tristana*, procede del comienzo del Canto XXIII, el "Canto notturno di un pastore errante dell'Asia") y también el *Macbeth* (Pérez Galdós, p. 155: Ríos cita las palabras de Lady Macbeth, primer acto, quinta escena, verso 42); un verso de *La divina comedia* se encuentra en el capítulo Y, porque Dante es uno de los poetas más citados en *Under the volcano*, y la reminiscencia de *The Raven* de Edgar Allan Poe en la historia de Pocahontas se debe 1.º a la obsesión de Arno Schmidt por el autor americano (*Zettel's Traum* es, según Ríos, una auténtica *poeanografía*: cf. *La vida sexual...*, *op. cit.*, p. 52) y 2.º a la comparación de la voz de la muchacha con la del ave en *Seelandschaft mit Pocahontas*: "lanzó un desgarrador grito de cuervo" (p. 134; "mit einem rabigen Laut", dice Schmidt, p. 68).

¹⁵ En *Palimpsestes*, *op. cit.*, *passim*, Genette define la parodia como la transformación lúdica de enunciados preexistentes, preferentemente de textos muy cortos como refranes, sentencias, poesías, citas muy conocidas, etc.

libro modelo, aquí buscamos en vano algo que se le parezca en el intertexto. El misterio del tábano se resuelve si miramos de cerca la expresión que presenta el flechazo del amor como la picadura del insecto, del dulce Cupido tábano o, para decirlo en francés, del "Doux Cupidon taon" (p. 225). En la cadena de fonemas que constituyen el sintagma /dukypidštã/ reconocemos fácilmente la curiosa palabra-frase inicial de *Zazie dans le métro*, ese inolvidable "Doukipudonktan" /dukipydštã/ (Queneau, p. 9) con que el tío de Zazie se queja, en argot parisino, del mal olor de sus compatriotas. Un simple trueque de dos vocales más la añadidura de una oclusiva son suficientes para transformar al dioscecillo del amor en sinónimo de pestilencia, y viceversa. Se trata de una técnica que Ríos describe en uno de los ensayos de *Álbum de Babel* al hablar de la doblez del lenguaje en la obra de Raymond Roussel, gran explorador del "círculo mágico de las palabras homónimas, de las frases-bumerang que regresan al punto de partida con una letra cambiada"¹⁶. El mismo Roussel explicó en su libro *Comment j'ai écrit certains de mes livres* que escribió algunos de sus textos partiendo de una frase inicial que, modificada ligeramente, con nada más que pequeños cambios fonéticos y una segmentación diferente de la cadena fónica, adquirió un sentido nuevo¹⁷. Ríos hizo exactamente lo mismo con el incipit de la historia de Zazie, rindiendo de esta manera congenial un homenaje al escritor francés.

En este último capítulo, Ríos se permite unas licencias inusuales en su libro: traslada la historia a otra época, acercándola al momento actual, y la sitúa en un lugar distinto, sustituyendo París por Londres. Zazie es ahora una niña que se pierde en la capital británica adonde ha venido con sus compañeras del coro del colegio a vivir sus aventuras en Inglaterra completamente diferentes de sus andanzas parisinas; pero diversos episodios y detalles análogos garantizan el efecto de reconocimiento, p. ej., la compra de vaqueros (p. 230) y su pasión por la *cacocalo* (p. 225). En el original, lo único que Zazie quería ver en

¹⁶ Julián Ríos, "Raymond Roussel o la fuerza de las palabras", en: *Álbum de Babel* (Barcelona, Muchnik, 1995), p. 24.

¹⁷ Cf. Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1963), pp. 11-35. En el ensayo citado en la nota anterior, p. 27, Ríos explica cómo Roussel descompuso la cadena fónica del verso "Un vase tout rempli du vin de l'espérance", del *Napoléon II* de Victor Hugo, y obtuvo las palabras "sept houx rampe lit...Vesper" (cf. Roussel, *op. cit.*, p. 22) que incorporó en el episodio de Haendel en *Impressions d'Afrique*.

París era el metro, pero una huelga había inmovilizado los trenes y cerrado los accesos a los andenes subterráneos. Cuando en las últimas líneas su madre le preguntó, "T'as vu le métro?", la niña contestó que no, y cuando aquélla insistió, "Alors, qu'est-ce-que t'as fait?", sólo respondió con un lacónico "J'ai vieilli" (Queneau, p. 189). Ahora, en *Amores que atan*, Zazie despacha en pocas palabras su estancia en París, que constituyó la trama completa de la novela original: "Le pregunté si había estado en París. Sólo tres días. Y parece que con viejos nuevamente. Nos explicó con una sola palabra lo que hizo: Envejecí" (p. 232). En la versión de Ríos, el narrador la hace visitar la ciudad, llevándola en metro a los sitios turísticos más concurridos, como el museo de Mme Tussaud o el jardín zoológico, y relata su itinerario, zigzagueante como la Z, por la red del metro londinense, en un texto fragmentado y estructurado por los nombres de las estaciones. Así, la infidelidad al original se debe a la motivación noble de cumplir el deseo de una niña, favor que no le concedió su cruel padre literario.

Amores que atan constituye temática y estéticamente una unidad plural: el dinamismo centrífugo de las múltiples historias es contrarrestado por la cohesión formal y semántica que le confieren al libro, por un lado, la permanencia inquebrantable de la misma pasión por la literatura y la mujer ausente, objetos de deseo y nostalgia fusionados en la lectura/ escritura libidinosa, y, por otro, el marco narrativo en que se insertan las veintiséis versiones de novelas. Es verdad, como escribió Mauro Armiño, que

"*Amores que atan* podría verse, en cierto modo, como un volumen de relatos individuales [...] si Ríos no los hubiera enlazado sutilmente mediante el monólogo del narrador: a todas las letras, a las demás aventuras femeniles se incorpora la amada huida, para quien están escritas estas páginas puntuadas por connotaciones del vivir cotidiano londinense del narrador, las noticias del *Times*, las andanzas del gato de Miss Rose..."¹⁸.

La fragmentación no es incompatible con la unidad de la obra. Para Juan Goytisolo, "Julián Ríos engarza historias e historietas como en un collar de cuentas e invita al lector a desgranarlas como un devoto rosario"¹⁹. Después de haber desgranado estas cuentas que son cuentos,

¹⁸ Mauro Armiño, "Repertorio de larvas", en: *El País: Babelia*, núm. 189, 3 de junio de 1995, p. 9.

¹⁹ Juan Goytisolo, "Amores que atan", en: *Cogitus interruptus* (Barcelona, Seix Barral, 1999), pp. 242-244, cito p. 244.

convendría ahora examinar un poco más detenidamente el rosario mismo. El marco narrativo, aparte de su función estructurante y unificadora, contiene informaciones que permiten identificar al narrador y a su narrataria y fechar con suma precisión el presente de la enunciación del relato, es decir, el momento en que, dentro del mundo ficticio, fueron escritas las cartas de amor. Además, diversos motivos recurrentes del marco (los ángeles, la rosa y el gato) funcionan como emblemas que definen tres isotopías que corresponden a estereotipos de la descripción de la belleza y otras virtudes femeninas, tópicos presentes a lo largo del libro en los más variados avatares.

La identidad de la voz que habla y de su destinataria no es un secreto para los lectores de las obras anteriores de Julián Ríos: se trata de la pareja formada por Milalias y Babelle, personajes que aparecieron ya en *Larva* y que, en los ensayos dialogados de *La vida sexual de las palabras*, discuten con el Herr Narrator sobre literatura y pintura modernas. El narrador se llama ahora Emil Alia (p. 178), nombre con que figura ya en el "dramatis personae" de *La vida sexual de las palabras*: allí se indica también su apodo de Milalias y se le califica de "lector maduro", mientras que Babelle es una lectora joven. En *Amores que atan*, la destinataria de las cartas se muestra digna de su nombre nunca pronunciado, pues cumple "misiones babélicas" (p. 63) en su profesión de intérprete o se transforma en la bruja Babel (p. 118).

Durante un mes, Emil Alia le escribió a su amada ausente veintiséis cartas sobre el papel de un bloc de *Belles Lettres* (pp. 174, 222, 237), marca registrada, y, según declara al final del libro, decidió pasarlas a máquina casi veinte años después (p. 237), o sea, inmediatamente antes de la publicación del libro de Ríos²⁰. En un primer acercamiento a la fecha de la acción del marco narrativo, podemos basarnos en diversos indicios obvios para situar el presente de la enunciación entre 1974, año en que salió la película *The Great Gatsby* de Jack Clayton, mencionada en *Amores que atan* como novedad en la cartelera (p. 34), y noviembre de 1975, pues Franco vive todavía. El mes es julio, como se dice ya en el capítulo A: "[...] en julio el que no miente, se hace el durmiente... Julio es un mes más cruel que abril [21].

²⁰ Esto, por supuesto, no me autoriza a decir que Julián Ríos escribió *Amores que atan* en 1974, sino únicamente que su narrador redactó las cartas en aquel año.

²¹ Ríos juega con el famoso incipit del poema *The Waste Land* de T.S. Eliot: "April is the cruellest month, breeding/ Lilacs out of the dead land, mixing/ Memory

(¿Me harás de verdad esperar todo un mes para decidir si vuelves o no a mi lado?)" (p. 18). Gracias a las múltiples alusiones a hechos horribles de la actualidad, referidos en los periódicos²², es posible indicar la fecha exacta de cada capítulo consultando el *Times* (y, los domingos, el *Sunday Times*): la correspondencia no correspondida empieza el viernes, 5 de julio, continúa hasta el lunes 29 al ritmo frenético de una carta diaria, y termina el viernes, 2 de agosto (ella le mandó un telegrama para anunciarle su llegada en la fecha indicada: p. 235), tras una interrupción de tres días que el narrador pasa viajando en metro por Londres y recordando, en medio del mundanal ruido, los sitios donde estuvo con ella (y con Zazie): "Necesitaría mucho más de un mes para recorrer todos nuestros lugares comunes. Zigzag..., por todo Londres, por tantos sitios nuestros, desde hace tres días. Desde el martes pasado. Pero sin escribirte" (p. 228). El acontecimiento más importante al que se alude reiteradas veces es la guerra de Chipre que tuvo sus momentos más dramáticos con el golpe de la Guardia Nacional contra el arzobispo Makarios (cap. L, p. 102, martes 16 de julio de 1974)²³ y los bombardeos turcos, p. ej., de Famagusta (cap. R, p. 149, lunes 22 de julio) o Karavas (cap. Z, p. 227, viernes 2 de agosto). En cuanto a España, aparte de las últimas novedades sobre los achaques del Caudillo ("el generalísimo Franco con flebitis en la pierna derecha": cap. J, p. 61; jueves 11 de julio) que hicieron inevitable su hospitalización el 9 de julio de 1974, Emil se entera de los procesos contra los jóvenes "anarquistas" Oriol Solè Sugranyes y José Luis Pons Llobet, condenados el 24 de julio, hecho que recuerda unos días después al narrar su

and desire, stirring/ Dull roots with spring rain" (I. *The Burial of the Dead*, versos 1-4). Gracias al valor metonímico inherente a toda cita, cuya comprensión exige el conocimiento de su contexto original, omitido en el nuevo entorno en que se inserta el enunciado ajeno, las palabras de Eliot cumplen también una función poetológica, pues "mixing memory and desire" es exactamente lo que hace la escritura de Ríos alias Emil Alía, o sea, mezclar el deseo por la amada desaparecida con la memoria de vivencias amorosas y lecturas apasionadas.

²² Esta crónica sangrienta recuerda un poco la novela *Femmes* (1983) de Philippe Sollers, que no sólo comparte con *Amores que atan* el relato de aventuras donjuanescas con una gran cantidad de mujeres diferentes, sino también la reiterada mención de asesinatos políticos y otras noticias periodísticas.

²³ En este paréntesis y en los siguientes indico siempre la fecha del presente del capítulo, o sea, en general se trata del día en que salió la noticia en el *Times*: por consiguiente, en la mayoría de los casos el acontecimiento mencionado tuvo lugar el día antes, excepto los dos partidos del campeonato mundial de fútbol que Emil ve en directa en la tele, el Brasil-Polonia (p. 26) del sábado, 6 de julio (0:1 gracias a un gol de Lato), y, el día siguiente, la final Alemania Occidental-Holanda (2:1), de cuyos marcadores no quiero acordarme.

encuentro con Xénie: "Un montón de años le acaban de caer a dos anarquistas en Barcelona. ¡Cuarenta y ocho y veintiuno! Al menos no el garrote vil, como hace cuatro meses"²⁴ (cap. X, p. 202, domingo 28 de julio; la noticia salió ya en el *Times* del 25). El resto de las noticias habla de todo tipo de accidentes, catástrofes, atentados, etc.: un autobús chocó contra un camión en Finlandia (cap. B, p. 26, sábado 6 de julio), un tifón devastó la costa oeste de Japón (cap. C, p. 27, domingo 7 de julio), en Montmartre hubo un incendio (cap. E, p. 43, martes 9 de julio), en Córcega estallaron unas bombas de los independistas (cap. F, p. 52, miércoles 10 de julio), y un muy largo etcétera. Con estas constantes referencias a la crueldad humana y los cataclismos de la naturaleza, Ríos nos recuerda en qué tiempo y en qué mundo de horrores nacieron las veintiséis heroínas de su libro que, para Carlos Fuentes, son

"[...] las compañeras posibles de Samsa, las novias latentes de Frankenstein que caminó de noche por las calles de Sarajevo, a la sombra de la Gestapo, el KGB y la CIA, en las fronteras del terror, la fuga, la migración..."

y son ellas, estas criaturas de letras y tinta, las que

"[...] le dieron razón de ser a nuestro tiempo, que lo salvaron del horror, el crimen, la crueldad del siglo más negro de la historia, el menos perdonable por haber logrado, con los triunfos del bien, acercarnos tanto a las derrotas del mal"²⁵.

De las tres metáforas estereotipadas más frecuentes de la descripción de la mujer, la comparación con un ángel, dada su posición prominente al principio y al final del libro, funciona cual denominador común de todas las mujeres en *Amores que atan*. La isotopía angelical presenta a la mujer como criatura celestial y etérea, más mítica que real, ideal ficticio dotado de una belleza sobrenatural, objeto inalcanzable del deseo, pero también como ser andrógino, de sexo indefinido, moralmente ambiguo entre la bondad infinita y la crueldad más abyecta, a veces figura materna y otras diabólica. El motivo aparece, en esa mezcla, tan típica de Ríos, de lo lúdico con la intertextualidad, en juegos plurilingües y en citas o frases construidas a base de las formulaciones

²⁴ Ríos se refiere aquí a la ejecución de dos asesinos de policías, el estudiante de izquierdas Salvador Puig Antich y el polaco Heinz Chez, el 3 de marzo de 1974, en Barcelona y Tarragona, respectivamente, hecho que provocó muchas protestas y manifestaciones antifranquistas en toda Europa.

²⁵ Carlos Fuentes, *op. cit.*, p. 9.

del texto original. Emil, ahora que echa de menos los suspiros de la amada que, como Albertine, lo excitaba susurrándole al oído "Ah! tu me mets aux anges..." (pp. 12 y 14), se la imagina en un congreso en Los Ángeles (p. 26), como si la sinonimia de las palabras pudiera compensar la ausencia del cuerpo. Las mujeres angelicales de Ríos lo suelen ser ya en sus novelas de origen. Bonadea surge en el texto como una aparición descendida del cielo en las primeras palabras del capítulo B, donde el narrador mira embelesado a la "[b]ella samaritana con expresión de ángel inclinada sobre [él]" (p. 21; Musil: "eine Dame beugte sich mit engelhaftem Gesichtsausdruck über ihn"; p. 28). Robin Vote, en cambio, corresponde a la imagen del ángel ambivalente, bisexual, humano y animal, femenino y varonil a la vez, y se describe mediante una referencia al arte: "¿Ángel o bestia?: su corto cabello claro le caía en unos rizos de querubín de Renacimiento sobre el fino arco de la ceja izquierda [...]" (pp. 145-146; Barnes: "her pale head, with its short hair growing flat on the forehead made still narrower by the hanging curls almost on a level with the finely arched eyebrows, gave her the look of cherubs in renaissance theatres"; pp. 64-65). En el idiolecto de Sally, el tópico ha sufrido una considerable inflación de su fuerza valorativa, pues se aplica tanto a su jovencita "hermana angelical de diecisiete abriles llamada Betty" (p. 156; Isherwood: "Sally had one sister, named Betty. 'She's an absolute angel [...]'; p. 44) como a su patrona Frau Karpf (p. 155), igual que Sally lo hizo ya, en su alemán chapurreado, en la obra de Isherwood ("Frau Karpf, Liebling, willst Du sein ein Engel und bring zwei Tassen von Kaffee" [sic]; p. 39). Las diferencias entre los ejemplos muestran que las diversas variantes del motivo angelical provienen de todo el campo semasiológico, que abarca tanto lo sublime como lo trivial.

Los otros dos tópicos recurrentes, la rosa y el gato, no son menos ambiguos, polisémicos y plurifuncionales que los ángeles. La rosa, símbolo antiquísimo de la belleza y del amor²⁶ fugaces, posee espinas agudas (a su amante sumiso, la sádica Wanda le cruza la cara con un ramo de rosas rojas, p. 197, perversión que no se le ocurrió al tan inventivo Sacher-Masoch), mientras que en el gato se combinan las zalamerías y la suavidad de un ser delicado (p. ej. Sally "acurrucada

²⁶ Rose es anagrama de Eros, y Miss Rose no es sólo la vecina del narrador, sino también una expresión que alude a la ausencia (*Miss* es homónimo del verbo *to miss*) de la persona que se echa de menos.

como un gato en aquel diván desvencijado de su cuarto"; p. 155)²⁷ con la fiereza de una bestia, como en aquella amiga de Robin Vote, gracia de la noche, "ardiendo brillantes sus ojos de tigresa" (p. 149), o en los "gatuperios" de Albertine:

"La reveo ovillada en mi cama, rodando, ronroneando, jugando conmigo como una gataza, olisqueándome con su naricilla rosa. Y en cierto modo también su amiga Andrée jugaría conmigo a la gata y el ratón [...]" (p. 12).

En la forma de Miss Rose y su gato, Ríos introduce estos motivos en el marco narrativo como elementos del mundo privado del narrador y la amada ausente y, por consiguiente, como características del género epistolar: tales alusiones al entorno cotidiano y familiar, que crean una atmósfera de intimidad y complicidad propicia a la efusión de sentimientos, son frecuentes en cartas entre personas que se conocen muy bien y comparten el mismo espacio personal de referencia.

El capítulo más "rosáceo" es, sin duda, el de la letra E, dedicado a Ellen de *Manhattan Transfer*, personaje nacido bajo el signo de la rosa, pues el lector se entera de su existencia cuando, tras el parto, Ed Thatcher va a ver a su mujer en el hospital llevándole un ramo de rosas (Dos Passos, pp. 17-18). De las numerosas menciones de la flor de las flores en la obra de Dos Passos, Ríos elige unos momentos privilegiados, casi epifánicos en el sentido de Joyce²⁸, que reescribe de manera minuciosa, en particular la visita de Ellen a su padre para anunciarle su decisión de divorciarse (2.^a parte, cap. 3: "Nine Days' Wonder") y su cena con George Baldwin (2.^a parte, cap. 5: "Went to the Animals' Fair"). Me permito reproducir "in extenso" el primer episodio para darle al lector una ilustración de la técnica de reescritura que Ríos aplicó en *Amores que atan* a centenares de pasajes de sus novelas favoritas:

"El ramo de rosas que le llevó a su padre aquel domingo tormentoso en que le anunciaría que iba a divorciarse de su primer marido. «Son rosas, como le gustaban a tu madre», recordó el viejo" (p. 40); "Look I brought you some roses, daddy./ 'Think of it; they're red roses like your

²⁷ En este ejemplo, el gato es de Ríos, pues el texto de Isherwood dice: "She was back on the sofa again, daintily curled up" (p. 40), expresión que puede hacer pensar en la posición favorita de una gata.

²⁸ Sobre la fascinación que las epifanías de Joyce ejercen sobre Ríos, cf. su relato-ensayo *Epifanías sin fin* (Barcelona, Montesinos, 1996), publicado como complemento a la versión española de los textos joyceanos en la edición de David Hayman: el texto de Ríos es casi idéntico al capítulo VII, "París por paraíso", de *Monstruario*.

mother used to like" (Dos Passos, p. 182); "Daddy, there's something I want to tell you about... Jojo and I are going to get divorced." (Dos Passos, p. 183).

"Se inclinó a oler las rosas, que acababa de poner en un jarrón, y se distrajo mirando una oruguita verde que avanzaba por una hoja" (p. 41); "She had put the roses in a vase. [...] Ellen leaned over to breathe deep of the roses. She watched a little green measuring worm cross a bronzed leaf" (Dos Passos, p. 183).

"La fragancia empezaba a refrescar el aire cargado y polvoriento" (p. 41); "A spiced coolness was spreading from them through the dustheavy air" (Dos Passos, p. 183).

"Se dejó caer en un diván y mirando fijamente las marchitas rosas rojas de la alfombra [...]" (p. 41); "Ellen dropped onto the davenport and let her eyes wander among the faded roses of the carpet" (Dos Passos, p. 183).

Ríos no se limita a contar de nuevo el mismo episodio, sino que transforma la presentación escénica en una evocación conmemorativa de frases leídas, interrumpiendo además el relato cronológico de los hechos con informaciones (omitidas aquí para no prolongar excesivamente las citas) que en el libro de Dos Passos se encuentran en pasajes y capítulos anteriores: de esta manera, Ríos sustituye la continuidad fragmentada del original por la fragmentación anacrónica de la memoria del lector y narrador Emil Alia.

"¿Qué hay en un nombre?" (p. 114), pregunta Emil Alia, aludiendo así elípticamente a otra función de la rosa, pues Julieta dijo: "What's in a name? That which we call a rose/ By any other name would smell as sweet"²⁹. En la cita shakespeariana, la rosa simboliza la irreductible complejidad del sentido de un nombre y la adecuación cratflica del significante al significado. La rosa, imagen de la mujer hermosa, lo es también de la riqueza asociativa de su nombre propio, esa "monstruosidad semántica" (Roland Barthes *dixit*³⁰) que es equivalente a la suma de las informaciones, asociaciones y connotaciones relacionadas con la persona. Cuando se trata de un personaje literario, el significado de su nombre es la totalidad de las palabras del texto que lo constituyen como ente ficticio, es decir, los actos, pensamientos, sentimientos, características que se le adscriben son semas que lo definen y que se resumen en un solo antropónimo. Y éste falta en todas las historias contadas por Emil Alia, de modo que los capítulos de *Amores*

²⁹ William Shakespeare, *Romeo and Juliet*, 2. 2. vv. 43-44.

³⁰ Roland Barthes, "Proust et les noms", en: *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux Essais critiques* (Paris, Seuil, 1972), p. 126.

que *atan* se le presentan al lector como veintiséis sememas en busca de sus significantes (i.e. los nombres propios de las mujeres que designan).

También el gato de Miss Rose cumple una función autoconsciente en *Amores que atan*:: su sobrenombre Why se debe a sus maullidos y su manera de llevar la cola alzada: "¿Acaso podía llamarse de otro modo un gato que siempre maúlla *guay* y levanta una interrogación con el rabo?" (p. 25). Esta etimología lúdica utiliza los procedimientos de la onomatopeya y la metáfora, basada en la semejanza entre la apariencia física del animal y el signo de puntuación ?, que ya hemos visto en otros casos de semantización de grafemas. Why, que desaparece y vuelve a aparecer a un ritmo muy caprichoso, igual que un gato real que se esconde en un cajón o debajo de un mueble, es una pregunta que se pasea por el texto, incitándonos a buscar una explicación para su enigmática presencia o ausencia, y al mismo tiempo señalándonos los límites de la posibilidad de interpretación. Es, en cierto sentido, el gato encerrado en cada capítulo (o "chat pitre"; p. 231) del libro, emblema y suma de todas las preguntas que nos quedan más allá del punto final.

Con *Amores que atan* Julián Ríos escribió "la historia de 26 amores diferentes, y de un solo amor verdadero, que es el de la literatura de nuestro tiempo"³¹. Y su orden alfabético nos recuerda la cartilla con que todo comenzó. Pero, mientras que los abecedarios de la escuela sirven para enseñar a deletrear, el suyo es un homenaje a los libros en que realmente hemos aprendido y seguimos aprendiendo a leer y, al mismo tiempo, una maravillosa invitación a la lectura y relectura de veintiséis novelas extraordinarias de la literatura moderna sin *post-ni* otro prefijo. Sólo hay que aceptar el desafío y adentrarse en el laberinto intertextual del juego de adivinanza. Entre las mujeres retratadas, el lector impertérrito encontrará, se lo aseguro, a muchas viejas conocidas, que siguen llenas de encantos y misterio, y también hará nuevos descubrimientos que valen la pena de cansarse los ojos y romperse la cabeza.

³¹ Rafael Conte, "Amores que atan", en: *ABC cultural*, núm. 187, 2 de junio de 1995, p. 11.

Abreviaturas

- Barnes = Djuna Barnes (1990), *Nightwood*, London/ Boston, Faber and Faber.
- Bataille = Georges Bataille (1990), *Le bleu du ciel*, Paris, Jean-Jacques Pauvert: coll. 10/18.
- Breton = André Breton (1984), *Nadja*, Paris, Gallimard.
- Dos Passos = John Dos Passos (1987), *Manhattan Transfer*, London, Penguin.
- Fitzgerald = Francis Scott Fitzgerald (1990), *The Great Gatsby*, London, Penguin.
- Hesse = Hermann Hesse (1980¹²), *Der Steppenwolf*, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- Isherwood = Christopher Isherwood (1989), *Goodbye to Berlin*, London, Minerva.
- Joyce = James Joyce (1992), *Ulysses*, London, Penguin.
- Kafka = Franz Kafka (1982), *Amerika*, Frankfurt a.M., Fischer.
- Musil = Robert Musil (1992), *Der Mann ohne Eigenschaften*, ed. por Adolf Frisé; Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, vol. I.
- Pérez Galdós = Benito Pérez Galdós (1997), *Tristana*, Madrid, Alianza.
- Queneau = Raymond Queneau (1982), *Zazie dans le métro*, Paris, Gallimard.
- Rhys = Jean Rhys (1971), *After Leaving Mr Mackenzie*, London, Penguin.
- Sacher-Masoch = Leopold von Sacher-Masoch (1997), *Venus im Pelz*, Frankfurt a.M./ Leipzig, Insel.
- Schmidt = Arno Schmidt (1996), *Seelandschaft mit Pocahontas/ Die Umsiedler*, Frankfurt a.M., Fischer.
- Woolf = Virginia Woolf (1993), *Orlando*, London, Penguin.