

AMORES QUE ATAN O BELLES LETTRES (1995) DE
JULIÁN RÍOS: EL AMOR A LAS BELLAS LETRAS. UN
EJEMPLO DE REESCRITURA EN FORMA DE HOMENAJE
(ANÁLISIS DE LA *CARTAN*)

Stéphane Pagès
UNIVERSIDAD DE PROVENZA

Resumen: Se analizan las intertextualidades como recurso de primer orden para comprender el alcance y sentido de la novela epistolar de Julián Ríos *Amores que atan o belles lettres* (1995).

Resumo: Este artigo fai unha análise da intertextualidade visto coma un recurso para comprender o alcance e senso da novela epistolar de Julián Ríos *Amores que atan o belles lettres* (1995)

Abstract: This paper shows how the intertextuality becomes a basic element to understand the aim and sense of Julian Ríos's work *Amores que atan o belles lettres* (1995)

Larva explora el lenguaje; *Belles Lettres*, el carácter (tantos personajes femeninos célebres, tomados de la literatura, como letras del alfabeto... J.RÍOS, “*La tête, le cœur et la main*” (entrevista con Dominique Poncet), *La main de Singe*, n 14, 1995, p. 9 (La traducción es mía).

Cuando acabamos de terminar un libro no sólo quisiéramos seguir viviendo con sus personajes...sino que también nuestra voz interior, que se mantuvo disciplinada durante toda la lectura siguiendo el ritmo de un Breton, de un Flaubert, quisiera seguir hablando con ellos. M. PROUST, *Contre Sainte-Beuve*.

Entre las obras controvertidas de Julián Ríos existe una que ha sabido, tanto en Francia como en España, granjearse la unanimidad. Se trata de *Amores que atan o Belles Lettres* (1995)¹, una

¹ Julián Ríos, *Amores que atan o Belles Lettres*, Madrid, Ediciones Siruela, 1995, edición de referencia para el presente artículo. Existe una traducción francesa bajo el título de *Belles Lettres*, París, Librairie José Corti, 1996. Por lo que se refiere a la recepción de la novela, véanse los trabajos de Rafael Conte, “Amores que atan”, *ABC literario* (2-VI-1986), p. 11 ; Javier López Rejas, “No hay palabras inocentes” [entrevista con el autor], *Diario Dieciséis* (19-V-1995), p. 43 ; Carlos Fuentes, “Baladas de damas”, *El País* (3-VI-1995), p. 9 y Carlos

novela epistolar de 26 cartas que aparentemente reduce los excesos del discurso característico de *Larva* (1984) –juego de palabras, escritura plurilingüe, alusiva, etc. –sin renunciar por ello al juego que aparece desde el principio en el título puesto que una mera aféresis convierte el refrán español *Hay amores que matan en amores que atan*: los amores crean tantos vínculos como asesinatos. Y efectivamente, en el juego se basa esta novela que se presenta como un alfabeto amoroso. El narrador se pasea por Londres en búsqueda del ser amado desaparecido –a quien llama *la Fugitiva* y que no parece vivir sino en su imaginación– contándole bajo forma de cartas, en parte, pero sólo en parte, sus propias aventuras amorosas con otras parejas², sin revelar nunca explícitamente sus identidades que quedan por descubrir. Pero no por ello nos son menos conocidas puesto que, siguiendo el ejemplo de *Larva*, en cuya solapa, bajo la forma de un *mode d'emploi* se nos libran preciosas claves, aquí, la contracubierta le revela al lector que, detrás de esa enigmática galería de retratos, se ocultan en realidad 26 célebres personajes femeninos tomados de grandes novelas del siglo XX:

¿Quiénes son estos amores que atan con sus lazos de seducción impersonal y que sólo se designan con sus iniciales? [...] de la A de Albertine de Proust a la Z de la Zazie de Queneau, formará una fascinante y enigmática galería de retratos que [...] también propone, como otras obras de Julián Ríos, un desafío al lector.

Ya en *Larva* el protocolo de lectura era muy particular y algo parecido dado que un índice onomástico, colocado al final de la novela, indicaba la página así como la línea en la que la escritura debía de haber criptado un juego alusivo relativo a un nombre por descubrir.

Como vemos, pues, el juego y la erudición se hallan, una vez más, en el centro de la producción de Julián Ríos hasta el punto de que la revista *Quimera* organizó en julio-agosto de 1995

Fuentes, “La ballade des belles dames”, *Le Nouvel Observateur* (25-31-VII-1996), p. 70.

² En ella se vuelven a encontrar a dos protagonistas de *Larva*, el impenitente seductor Milalias y su compañera, Babelle.

(núm. 138) un concurso entre los lectores destinado a reconocer a las enigmáticas protagonistas disfrazadas. Así, en la medida en que el paratexto plantea de entrada el juego intertextual subyacente, el objeto del presente estudio –limitado al análisis de una carta, la décimocuarta, o sea la que corresponde a la letra N– es ponerlo en evidencia y apreciarlo en sus modalidades.

ES DE LILLE Y ACABA EN UN MANICOMIO DE VAUCLUSE...

En esa carta número catorce el narrador se acuerda con nostalgia y emoción de una rubia delgada por lo menos extraña con mechones grises y en desorden. El narrador se acuerda, sobre todo, de las locas extravagancias y delirios de esa mujer joven en París que la llevarán directamente a un manicomio de Vaucluse. Y con razón... puesto que, además de meterse en un tráfico de cocaína para alimentar sus divagaciones³, tenía la manía de detenerse delante de cada restaurante del faubourg Saint-Denis para hacer malabarismos con los nombres de menús rimbombantes⁴, y también se imaginó haber sido sirvienta de María Antonieta (¿de ahí su miedo irracional a que la guillotina vuelva a caer!). La carta termina con la incertidumbre del principio– “Nervio óptico?” (p. 115) –así como con la imagen, en sueños, de un gran anuncio luminoso:

Y vuelvo a ver en el sueño de anoche un gran anuncio luminoso de la bombilla MAZDA en el que giraba como un aspa de fuego la Z, MAZDA, MAZDA, ardiendo brillante..., y unas veces era MAZDA y otras MANDA, con la Z en N de un nuevo giro... (p. 114).

El esbozo a grandes rasgos de esta carta catorce así como el protocolo de lectura del abecedario –la letra del capítulo

³ “[...] y tampoco pude pasarme de la raya (o de la Haya, cuando intentó allá empezar a traficar con cocaína)...y seguirla finalmente al manicomio de Vaucluse.” (p.114)

⁴ “Por ejemplo, o verbigracia verbívora, aquella tarde de apetitos desenfrenados en que callejábamos por el boulevard de la Chapelle y el Faubourg St.-Denis y ella se paraba ante cada restaurante a deletrear o desmenuzar cada menú:

—Haddock cru aux peines perdues
Abadejo ad hoc sin abadía”, p. 110.

corresponde a la inicial del nombre de la fugitiva oculta y jamás revelada— serán tal vez suficientes a ciertos lectores para identificar quién se esconde detrás de los rasgos de esta singular y célebre mujer errante cuya aventura termina en un asilo de Vaucluse y cuyo nombre empieza con una N...⁵ Se habrá reconocido sin duda a la musa de André Breton: Nadja, una mujer joven, rubia, de mirada extraña, de alma y sonrisa errantes a quien el poeta conoció por casualidad en la calle Lafayette, en París, un día de 1926, y que le fascinó tanto que acabará por convertirse en la mujer surrealista y guiar sus pasos así como su inspiración de escritor en plena búsqueda existencial. Ella lo pagará con su razón ya que acabará internada en un asilo:

Vinieron, hace unos meses, a comunicarme que Nadja se había vuelto loca. A consecuencia de las excentricidades a las que, según parece, se había entregado en los pasillos de su hotel, había tenido que ser internada en el asilo de Vaucluse. (La traducción es mía)⁶

⁵ La revista *Quimera* se limitaba, por lo que se refiere a la resolución del enigma de la carta número catorce, a dar las siguientes indicaciones: “Es de Lille y acaba en un manicomio de Vaucluse.” Para la resolución del enigmático abecedario, resulta obligatoria la consulta del excelente artículo de Marco Kunz, “Un abecedario intertextual: *Amores que atan* de Julián Ríos”, *ARBA 12*, Acta Romanica Basiliensia, 1996, pp. 77-103.

⁶ “On est venu, il y a quelques mois, m’apprendre que Nadja était folle. A la suite d’excentricités auxquelles elle s’était, paraît-il, livrée dans les couloirs de son hôtel, elle avait dû être internée à l’asile de Vaucluse.” André Breton, *Nadja*, Paris, Éditions Gallimard, 1964, pp. 159-160, edición de referencia para el presente artículo. En una forma de especularidad, al juego de reconocimiento que preside toda la novela de Julián Ríos, viene a añadirse la heroína Nadja de André Breton la cual, como una maga, intenta responder precisamente a las cuestiones de los enigmas de la existencia y en especial a la pregunta “¿Quién soy yo?” Asimismo el otro paratexto indicador de la co-presencia entre ambos textos es la ilustración de Eduardo Arroyo para la cubierta de la edición de Siruela. En ella, sobre fondo negro, aparece una cara enmascarada al nivel de los ojos —más bien de mujer, según parece—, con una abundante cabellera y un mechón en forma de N deformada en lo alto de la frente mientras un 13 de corazón ocupa el lugar de la nariz. La cara no tiene boca y el punto del mentón se hunde hacia lo alto del pecho. De forma desproporcionada, esa cabeza parece llevada por dos dedos que hacen las veces de un par de piernas. El dibujo de la cubierta de Gallimard y que corresponde a un original de Nadja (se reproduce

ANÁLISIS DEL MECANISMO INTERTEXTUAL

El análisis del mecanismo intertextual pone de relieve en esta carta diferentes tipos de procedimientos ; además de la letra correspondiente al capítulo, que sirve de primera clave textual en ese abecedario amoroso, se pueden señalar varios indicadores formales destinados a resaltar más o menos implícitamente la intertextualidad mediante un juego sobre el significante.

Indicios textuales

Así, cuando el narrador vuelve a ver a su Fugitiva *ante un libro abierto de tapas de tela azul, una taza de café vacía y el cenicero con un cigarrillo que se consume enroscando su humo en el aire* (p. 109), después de la evocación del neón de un anuncio en el que figura una cobra⁷, añade en seguida, de un modo algo enigmático, *Naja naja. Ardiendo brillante*. Si *naja*, designa una serpiente (una naja) en español y puede explicarse por la alusión precedente al reptil, ni que decir tiene que la reduplicación del vocablo, parónimo del nombre del personaje femenino (Nadja) y por encima en cursiva en el texto, funciona aquí como un indicio textual susceptible de apuntar hacia la fugitiva oculta. Por lo demás, de un modo ciertamente mucho más tenue pero emparentado del todo con esa escritura criptada en la que nada se deja al azar⁸, podemos considerar también que el nombre de la fugitiva oculta se inscribe en filigrana al final de la carta:

en la p. 144 de la obra de Breton) representa igualmente una cabeza de mujer sobre fondo negro de la que sólo se distinguen los ojos en forma de careta. La cabellera también es espesa, una máscara blanca oculta el resto de la cara y un 13 de corazón reemplaza la nariz. La cabeza, en la que puede leer la inscripción Nadja, llevada por un busto miniatura, se apoya en dos piernas pequeñas parecidas a dos dedos (véase el anexo).

⁷ “Casi como la cobra de neón rojo ahí al otro lado de la calle, en esa tienda india de Bute Street, que se va realzando a medida que se hace de noche”, p. 109.

⁸ “J. Ríos: No hay un personaje femenino en todo el libro que no esté perfectamente definido. He puesto plena atención en el detalle. No hay palabras inocentes, todo está calculado al milímetro”, J. López Rejas, “No hay palabras inocentes”, p. 43.

No había palabras de color oscuro en la entrada, ni siquiera el andante con motto *Abandonad toda esperanza*.
 ¿Qué hay en un nombre?
 ¿Nada de nada?
 Espoir belle Haleine...
 Beso otra vez sus dientes y de nuevo dentella de frío en la noche.

Y vuelvo a ver en el sueño de anoche un gran anuncio luminoso de la bombilla MAZDA en el que giraba como un aspa de fuego la Z, MAZDA, MAZDA, ardiendo brillante..., y unas veces era MAZDA y otras MANDA, con la Z en N de un nuevo giro... (p. 114). (El subrayado es mío).

El abandono de toda esperanza no debe ocultarnos el hecho de que el nombre de Nadja, de origen ruso, corresponde al principio de la palabra que significa precisamente *esperanza*. Por lo demás, la respuesta bajo forma de insistencia, a la pregunta shakespeariana⁹ *¿Qué hay en un nombre?* es una manera maliciosa de revelar en realidad, con palabras encubiertas, el nombre oculto, dada la estrecha paronimia que existe entre el adverbio *nada* y el nombre *Nadja*. Tanto más cuanto que a la pregunta *¿Qué hay en un nombre?* NADA nos dice el texto, literalmente, desvelando así en gran parte, salvo algún fonema, el nombre disimulado en esta carta. Subrayemos, por último, la insistencia final que se hace en la palabra MAZDA, cuatro veces repetida y cercana a la pronunciación, al fin y al cabo, del nombre de Nadja –nasal, vocal, dental–, que pone en un primer plano la letra N mediante un proceso de anamorfosis del nombre. Este, en efecto, nos invita, sobre todo, a concebirlo no de manera petrificada sino, por el contrario, a través de sus variantes combinatorias que pueden conducirlo una vez más directamente a Nadja, en la medida en que MAZDA/MANDA es casi el anagrama del nombre cifrado, si aceptamos jugar con la letra N como nos invita a hacerlo el texto.

Como vemos, el discurso está salpicado de diferentes indicios textuales que funcionan como verdaderos marcadores de la intertextualidad difusa que señala a veces la escritura del juego. Esos indicios formales no conciernen sólo el nombre de la

⁹ William Shakespeare, *Romeo and Juliet*, 2.2. vv. 43-44.

fugitiva disfrazada sino que se ejercen igualmente en el del autor, André Breton. Aparecen sobre todo en el pasaje en el que se hace una parodia de la manía de Nadja de hacer malabarismos con los nombres rimbombantes de los menús. La festiva evocación de los platos, revisitada y corregida, en la que los malabarismos verbales de Julián Ríos aparecen desbocados, se cierra con un epíteto decisivo en este juego de reconocimiento:

—Haddock cru aux peines perdues.
 Abadejo ad hoc sin abadía.
 —Maquereau aux orages amères.
 Cachalote con chulos.
 Gigolo rôti aux flageolets.
 Y venga.
 —Canard de Barbarie à la Presse.
 Pato por patraña o notición fresco...
 —Confiteor de porc aux hommes confondants.
 Confesión auricular.
 —Espoir Belle Haleine.
 Llegamos, aleluya, a los postres.
 —Phare breton.
 Y la luz (*éclair au café*) se hizo...
 Te dirás que *soy tétu comme un breton*, terco como un aragonés ...
 (p.110) (El subrayado es mío)¹⁰.

Además del *Phare breton*¹¹, precisemos que la irrupción del francés constituye igualmente otro indicio sobre la lengua de la fugitiva, como también lo es, dos líneas más adelante —en francés en el texto— *Te dirás que soy tétu comme un breton* que, habida cuenta de su homofonía, no deja de encuadrarse dentro de esa red de indicios textuales convergentes.

Por ello, esos indicadores formales son lo suficientemente patentes y recurrentes, por un lado, para poner al lector en una pista y, por otro, para fundar indiscutiblemente la intertextualidad con *Nadja* de André Breton tanto más que otros varios elementos vienen a corroborar esa estrecha co-referencia.

¹⁰ Una página más lejos se halla la misma sintomática homofonía a través de la auténtica denominación culinaria de *flan bretón*», p. 111.

¹¹ Se trata de una homonimia con el *far*, especie de flan (a menudo con ciruelas pasas) elaborado en el Finisterre (de ahí el *far bretón*).

UNA ESTRECHA CO-REFERENCIA

En efecto, para quien está familiarizado con la obra de André Breton, algunas precisiones son otras tantas coincidencias que suenan como ecos del hipotexto. En tales condiciones, además de los lugares de referencia idénticos en ambas obras —París y sus célebres calles y barrios¹²—, el talante y el humor delirantes de ambos protagonistas así como su manía de divertirse con los nombres de los menús¹³, no nos sorprenderá que el retrato de la Fugitiva, presentada como una rubia frágil de grandes ojeras sombrías como sus ojos, corresponda exactamente a la descripción física de Nadja, descrita como una rubia con el borde de los ojos negros en la pluma de Julián Ríos:

De repente, cuando está tal vez todavía a diez pasos de mí, viniendo en sentido inverso, veo a una mujer joven, muy pobremente vestida, que, también, me está viendo o me ha visto. Levanta la cabeza, contrariamente a todos los demás transeúntes. Tan *endeble* que se

¹² “[...] y mientras apretábamos el paso por el Quai de l’Horloge, ella temblaba de frío junto a mí, alborotado su pelo trigüeño; pero de golpe, con otra ráfaga, se le antojó volver hacia *el Palais de Justice*. Se detuvo sobrecogida junto a un muro de la prisión del Palais, la *Conciergerie*, de siniestro pasado.” *Amores que atan...*p. 112.

“Ella [Nadja] está segura de que bajo nuestros pies discurre un subterráneo que viene del *Palais de Justice* (me muestra en qué lugar del Palais, algo a la derecha de la escalinata blanca) y rodea el hotel de Henri-IV. [...] Ella es quien ha querido volver sus pasos hacia *la Conciergerie*” *Nadja*, pp. 94-97.

“[...] y seguíamos paseando, hacia *el Louvre*” *Amores que atan*, p. 113. “Una vez atravesado el puente, nos dirigimos hacia *el Louvre*” *Nadja*, p. 98.

“A medianoche hicimos otro alto en las *Tullerías*, esta vez para contemplar...” *Amores que atan*, p. 113. “Hacia medianoche, de vuelta a las *Tullerías*, donde ella desea que nos sentemos un rato.” *Nadja*, p. 100.

“[...] ya íbamos por *la rue Saint-Honoré* hacia un bar que aún tenía encendidas las luces: *le Dauphin*” *Amores que atan*, p. 113; “Al salir del jardín, los pasos nos llevaron a *la rue Saint-Honoré*, a un bar, que no había apagado aún las luces” *Nadja*, p. 103; “[...] se cercioraba con buen umor negro de que hemos ido desde *la Place Dauphine* al *Dauphin*” *Amores que atan*, p. 113; “Ella subraya que hemos ido de *la Place Dauphine* al *Dauphin*”, *Nadja*, p.103. (Las traducciones y los subrayados son míos).

¹³ “Está impaciente por leer los menús a la puerta de los restaurante y hace malabarismos con los nombres de ciertos platos” (p. 122).

posa apenas cuando camina. Una sonrisa imperceptible se pasea tal vez por mi cara. Curiosamente maquillada, como alguien que, empezando por los ojos, no ha tenido tiempo de terminar, pero *el borde de los ojos tan negros para una rubia...*» (p.72) (La traducción y el subrayado son míos)¹⁴.

[...] una *rubia delgada* de revueltos mechones cenicientos y cara larga con *grandes ojeras sombrías como sus ojos...*» (p.109) (El subrayado es mío).

Por lo demás, la mitomanía, el aspecto neurótico de la que da pruebas la amante del narrador de *Belles Lettres* –“Neurótico o quizá Nervio óptico, dijo o leyó en francés con acento (¿eslavo?)...” (p. 109)– son otras tantas características propias de la muchacha del barrio de Saint-Germain, Nadja, que tanto fascinaron, por lo demás, al escritor surrealista. El otro ejemplo, por último, sin duda más evidente, de esa muy íntima co-referencia es la ilusión común a ambos personajes femeninos de haber vivido en la época de María Antonieta y de haber figurado entre sus familiares:

Casi ya no responde a mis preguntas. Por agotamiento, acabo por esperar a que por su propia voluntad prosiga su camino. El pensamiento del subterráneo no la ha abandonado y seguramente se cree en una de sus salidas. *Se pregunta quién ha podido ser ella, entre los familiares de María Antonieta...* (p. 98) (La traducción y el subrayado son míos)¹⁵.

Apenas contestaba a mis preguntas, como si recordara sola.

¹⁴ “Tout à coup, alors qu’elle est peut-être encore à dix pas de moi, venant en sens inverse, je vois une jeune femme, très pauvrement vêtue, qui, elle aussi, me voit ou m’a vu. Elle a la tête haute, contrairement à tous les autres passants. Si **frêle** qu’elle se pose à peine en marchant. Un sourire imperceptible erre peut-être sur son visage. Curieusement fardée, comme quelqu’un qui, ayant commencé par les yeux, n’a pas eu le temps de finir, mais **le bord des yeux si noirs pour une blonde**”. A.Breton, *Nadja*, (p.72).

¹⁵ “Elle ne répond presque plus à mes questions. De guerre lasse, je finis par attendre que de son propre gré elle poursuive sa route. La pensée du souterrain ne l’a pas quittée et sans doute se croit-elle à l’une de ses issues. **Elle se demande qui elle a pu être, dans l’entourage de Marie-Antoinette**”. A.Breton, *Nadja*, p.98.

—Quién.

Me pone su echarpe negro sobre los hombros.

—Quién.

—Una dama de negro, muy pálida. Se parece a Marie-Antoinette. Me pasa la mano por la cabeza, sacudiendo unas pajas, y me arregla la cofia (p.112) (El subrayado es mío).

En resumidas cuentas, un rápido análisis hace resaltar nítidamente que entre ambos textos se instaura *un cruce de superficies textuales*. Ahora bien, en esto reside precisamente todo el problema de esa íntima intertextualidad que está en juego en la novela de Julián Ríos. ¿Hasta qué punto y cómo el hipotexto se inserta en el hipertexto?

Efectuado el análisis, sorprende realmente hasta qué punto se constata la presencia, difusa sin duda pero sobre todo masiva, del hipotexto en la novela. Presente hasta en sus más mínimos detalles, el texto de André Breton no se cita nunca sin embargo explícitamente según el procedimiento convencional (dos puntos seguidos de las comillas) sino que aparece más bien asimilado, por no decir reescrito puntualmente por el hipertexto. Algunos ejemplos tomados de la misma letra número catorce serán suficientes para convencerse de ello.

Así, la evocación apertural de la página 109 —que nos describe a la neurótica leyendo un libro abierto con la portada azul, un jueves 18, mientras los colgajos del cigarrillo se le enrollan como una serpiente y murmura (o lee) en francés algo incomprendible— es de una gran precisión, como salida directamente de *Nadja*. En ella figuran diferentes detalles que se extienden a lo largo de una decena de páginas en la novela original. En Andrés Breton, en efecto, y a propósito de Nadja, que siente la pasión por el dibujo y suele dibujar serpientes —de ahí la alusión en *Amores que atan* a la cobra de neón rojo—, se trata de un dibujo fechado precisamente el 18 de noviembre de 1926.

A consecuencia de una observación inoportuna que le había hecho a propósito de uno de sus últimos dibujos, sin duda el mejor de ellos, recortó desgraciadamente toda la parte inferior, con mucho la más insólita. El dibujo, con fecha del *18 de noviembre de 1926*, representa un

retrato simbólico de ella y de mí... (La traducción y el subrayado son míos)¹⁶.

Difícilmente pudiera tratarse de una coincidencia o de una cita-reminiscencia o incluso inconsciente tanto más cuanto que unas líneas más lejos asistimos a una descripción en la que se nos evoca a una mujer sentada: “Allí, en una mesa ante un libro abierto, un cigarrillo puesto en un cenicero, que deja escapar insidiosamente una serpiente de humo, un mapamundi seccionado para poder contener camas...” (pp. 155-157). El cotejo de ambos textos parece incluso apto para convencer puesto que si se sigue leyendo, la convergencia no hace más que imponerse:

Neurótico o quizá Nervio óptico, dijo o leyó en francés con acento (¿eslavo?) la *reina de corazones* –por su llamativo suéter negro con corazones rojos encendidos–, una rubia delgada de revueltos mechones cenicientos y cara larga con grandes ojeras sombrías como sus ojos, sola a esta mesa de la izquierda en Mardi Gras, aunque no es martes de carnaval sino jueves y 18 (fiesta nacional, con el matador aún cojo, sin poder hacer el paseillo...), ante un libro abierto de tapas de tela azul, una taza de café vacía y el cenicero con un cigarrillo que se consume evocando su humo en el aire. Casi como la cobra de neón rojo ahí en el otro lado de la calle, en esa tienda india de Bute Street, que se va realizando a medida que se hace de noche (página 109).

Si la imagen de la serpiente de humo se conserva en el hipertexto, la metáfora se expresa en Julián Ríos a través del proceso del verbo *enroscarse* que remite perfectamente a la serpiente con el complemento circunstancial de lugar *en el aire*. Estamos en presencia de un fragmento de cita no marcada con una precisión ausente del hipotexto. En algunas líneas más adelante de *Amores que atan*, se puede apuntar el mismo mecanismo de traducción literal que combina un proceso de cita no marcada con una reescritura parcial, especialmente en el pasaje en el que el narrador declara

¹⁶ “A la suite d’une remarque inopportune que je lui avais faite sur un de ces derniers dessins, et sans doute le meilleur, elle en découpa malheureusement toute la partie inférieure, de beaucoup la plus insolite. Le dessin daté du **18 novembre 1926**, comporte un portrait symbolique d’elle et de moi [...]” A. Breton, *Nadja*, (p.140).

cómo algunos elementos le devuelven a sus antiguos amores y al ser amado:

[...] vuelven a dibujarse y desdibujarse recuerdos mucho más antiguos, un relámpago que *traza una mano en la noche y apuntaba maniática con el índice hacia las rayas bifurcándose en el ciclo lívido*, l'amour foudre en la rue de Seine... (p. 110) (El subrayado es mío).

La imagen del relámpago que dibuja una mano está tomada directamente de *Nadja*:

Sin embargo, desde entonces, ella le ha vuelto a ver una noche, en el banco de una estación de metro, y le ha encontrado muy cansado, muy descuidado, muy envejecido. Doblamos por la calle de Seine, pues Nadja se niega a ir más lejos en línea recta. Anda de nuevo muy distraída y *me dice que sigue en el cielo un relámpago que traza muy lentamente una mano*. Siempre la misma mano. Me la muestra realmente en un cartel; algo más lejos de la librería Dorbon. Y en efecto allí arriba, muy encima de nosotros, hay *una mano roja con el índice apuntando*, y elogiando no se qué (pp. 116-113) (La traducción y el subrayado son míos)¹⁷.

Dejando a parte la desaparición del adverbio *lentamente* y la reescritura parcial del final de la secuencia a propósito del relámpago que traza una mano maniaca apuntando con el dedo, se trata, una vez más, casi de un caso de cita no marcada.

ANÁLISIS COMPARATIVO

Con el fin de profundizar en el análisis de esa intertextualidad difusa hemos efectuado un estudio comparativo más sistemático que deja aparecer que, en la carta número catorce, el discurso está salpicado ya de citas traducidas literalmente, ya de

¹⁷ “Pourtant, depuis lors, elle l’a revu un soir, sur le banc d’une station de métro, et l’a trouvé très las, très négligé, très vieilli. Nous tournons par la rue de Seine, Nadja résistant à aller plus loin en ligne droite. Elle est à nouveau très distraite et **me dit suivre sur le ciel un éclair que trace lentement une main. Toujours cette main**. Elle me la montre réellement sur une affiche, un peu au-delà de la librairie Dorbon. Il y a bien là, très au-dessus de nous, **une main rouge à l’index pointé**, vantant je ne sais quoi”. A. Breton, *Nadja*, pp.116-117.

secuencias reescritas y, por lo tanto, traducidas con más o menos fidelidad. Véase el resultado obtenido¹⁸:

Nadja d'André Breton	Chapitre N de Amores que atan de Julián Ríos
“Elle sourit, mais très mystérieusement, et, dirai-je, comme <i>en connaissance de cause</i> bien qu'alors je n'en puisse rien croire”. (p.73)	“Y la ventana se encendió en punto, roja, con sus cortinajes rojos. Ella apenas esbozó una sonrisa misteriosa y el borracho, chut !, se llevó un dedo a los labios”. (p.112)
“ <i>Qui êtes-vous ?</i> Et elle, sans hésiter : <i>je suis l'âme errante</i> ”. (p.82)	“[...] empiezo a preguntarme si te hablé alguna vez de la divagadora, que se creía un alma errante, y de vidas y milagros en el París de las maravillas”. (p.111)
“Un ivrogne ne cesse de rôder autour de notre table. Il prononce très haut des paroles incohérentes, sur le ton de la protestation. Parmi ces paroles reviennent sans cesse un ou deux mots obscènes sur lesquels il appuie”. (p.94)	“Volví a rondar nuestra mesa, el borracho constante, y a farfullar sus verborragias: -un vers blanc omme un verre luisant...” (sic) (p.111)
“Le regard de Nadja fait maintenant le tour des maisons. <i>Vois-tu, là-bas, cette fenêtre ? Elle est noire comme toutes les autres. Regarde bien. Dans une minute elle va s'éclairer. Elle sera rouge. La minute passe. La fenêtre s'éclaire. il y a, en effet, des rideaux rouges</i> ”.(p.96)	“-¿La ves, allá, aquella ventana ? – y con la mirada, más que con el dedo, indicaba hacia la otra orilla de la Place Dauphine: una ventana tan oscura, a esa hora, como las otras ventanas de enfrente. [...] -¿La ves ? – y señalaba ahora con la cucharilla. La veía, negra, con los postigos abiertos. Pues dentro de un minuto va a iluminarse y será roja”. (p.111)
“Elle tient des deux mains la grille pour que je ne l'entraîne pas. Elle ne répond presque plus à mes questions”. (p.98)	“Apenas contestaba a mis preguntas, como si recordara sola” (p.112)
“Elle s'arrête encore, s'accoude à la rampe de pierre [...] <i>Cette main, cette main sur la Seine, pourquoi cette main flambe sur l'eau ?</i> ” (p.98)	“[...] y seguíamos paseando, hacia el Louvre, cuando ella se detuvo en seco y se asomó a la rampa de piedra para mostrarme la mano de fuego que ardía

¹⁸ Vaya mi agradecimiento a C.Giacobbe por su contribución en identificar algunos pasajes de *Nadja*.

	en las aguas del Sena”.(p.113)
“[...] vers minuit, nous voici aux Tuilleries, où elle souhaite que nous nous asseyions un moment. Devant nous fuse un jet d'eau dont elle paraît suivre la courbe”. (p.100)	“A medianoche hicimos otro alto en las Tullerías, esta vez para contemplar un surtidor más bien fálico, que parecía fascinarla, casi tanto como el hombre que pasaba y repasaba descaradamente ante nuestro banco”. (p.113)
“Le long des quais, je la sens toute tremblante”. (p.97) « Elle tremblait hier, de froid peut-être. Si légèrement vêtue ». (p.104)	“[...] y mientras apretábamos el paso por el quai de l'Horloge, ella temblaba de frío junto a mí [...]” (p.112)
“Je goûte une fois de plus ce mélange adorable de légèreté et de ferveur. Avec respect je baise ses très jolies dents...” (p.108)	“No sabe o no contesta, pero ahora llora murmurando algo incomprensible o rezando. El destello de sus dientes muy blancos y perfectos”. (p.113)
“Elle répète à plusieurs reprises, scandant de plus en plus les syllabes : <i>Le temps est taquin. Le temps est taquin parce qu'il faut que toute chose arrive à son heure</i> ”. (p.122)	“Tampoco podía seguirla en todas sus locuras y devaneos y olvidos, cada día y noche en aumento, en esas esperas por horas o siglos en que se fundía todos los relojes, tic-tac taquin, sí, el tiempo es el Gran Guasón, en tantos encuentros y desencuentros y cortejos al azar por París [...]”. (p.114)
“J'ai vu ses yeux de fougères s'ouvrir le matin sur un monde où les battements d'ailes de l'espoir immense se distinguent à peine des autres bruits [...]”. (p.130)	“Había un brillo húmedo en sus ojos, color de helecho, aferrada como ausente a la reja de una ventana baja condenada, junto a la capilla”. (p.112)

El cuadro comparativo hace aparecer muy nítidamente la importancia matricial del texto de André Breton, *Nadja*, latente pero omnipresente, que teje literalmente la trama de esta carta catorce hasta el punto de reemplazar al texto centrador, el cual mantiene el liderazgo al nivel del sentido. En efecto, del mismo modo que el narrador está obsesionado con la fugitiva, el discurso de esa carta, cualesquiera que sean sus modalidades de transformación, aparece completamente arrimado al hipotexto que desempeña aquí el primer papel y mantiene su estatuto de texto primero siguiendo la terminología de Gérard Genette, quien

considera el hipotexto como texto anterior (A) y el hipertexto como texto segundo (B):

Entiendo por ella [la hipertextualidad] cualquier relación que vincule un texto B (que llamaré *hipertexto*) con un texto anterior A (que naturalmente llamaré *hipotexto*) al cual viene a injertarse de un modo que no es el del comentario.¹⁹ (La traducción es mía)

Se puede poner aquí en tela juicio la noción de texto primero y segundo y considerar con Borges, ciertamente de una manera algo exagerada, que todos los libros del mundo son la obra de un solo y mismo escritor, pues no cabe la menor duda de que esa práctica de escritura en Ríos es el lugar por antonomasia de lo heterogéneo y se convierte en el espacio privilegiado en el que todos los textos pueden mezclarse.

Nos equivocariamos sin embargo si nos mantuviéramos en el marco de una simple problemática de reescritura con la identificación de los elementos tomados prestados ya que esto nos conduciría al viejo método de la crítica de las fuentes. Parece más interesante interrogarnos sobre la poética de ese mecanismo fundamental de producción del texto que se basa esencialmente en la transtextualidad.

POÉTICA DE ESTA TRANSTEXTUALIDAD: UNA VUELTA AL GÉNERO ENCOMIÁSTICO

Con *Amores que atan* nos hallamos en seguida en presencia de un texto en el que la transtextualidad es particular. Gracias al protocolo de lectura anunciado por el paratexto, aparece declarada desde el primer momento con el principio, en ese juego de reconocimiento, de que se trata de identificar el hipotexto. Así, teniendo en cuenta dicho protocolo, no se trata, ni mucho menos, de borrar o anular los efectos de heterogeneidad así como las huellas del *collage*. En tales condiciones, se admitirá que, *stricto sensu*, resulta del todo impropio hablar de cita o de plagio en la medida en que si en *Amores que atan* se da el préstamo literal, y se efectúa sin señal demarcativa, se inscribe en un pacto de lectura particular

¹⁹ Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris: Seuil, 1982, p. 11-12.

y confesado desde la apertura, que se basa precisamente en la transtextualidad y se acompaña con toda una estrategia textual (juegos de palabras, paratexto, etc.) destinada a que el lector perciba precisamente esa relación de co-presencia.

Por lo demás, del análisis comparativo se deduce que, por así decir, no existen citas no marcadas, es decir, secuencias enteras sacadas directamente de *Nadja* de André Breton como pudieran hallarse, por ejemplo, en *Los Cantos de Maldoror* de Isidore Ducasse, en los que se han introducido secuencias enteras ajenas. El único ejemplo propiamente hablando de cita no marcada (o mejor dicho de cita traducida no marcada) es la secuencia: *Vois-tu, là-bas, cette fenêtre? Dans une minute elle va s'éclairer. Elle sera rouge* (p.96) // —¿La ves, allá, aquella ventana? Pues dentro de un minuto va a iluminarse y será roja (p. 111). En cuanto al pasaje de *Cette main, cette main sur la Seine, pourquoi cette main flambe sur l'eau?* (p. 98), pierde su forma interrogativa en el hipertexto para convertirse en una frase asertiva y no puede considerarse pues como un caso de cita no marcada: “[...] se asomó a la rampa de piedra para mostrarme la mano de fuego que ardía en las aguas del Sena...” (p.113).

Globalmente, en *Amores que atan* la fidelidad al hipotexto no es, pues, realmente literal sino más bien relativa, hasta el punto de que el hipertexto va incluso hasta colmar ciertos silencios del hipotexto o se aleja de su modelo para recuperar todo su brío y relanzar la obra en un nuevo circuito de sentido. Los ejemplos más significativos son las escenas en las que Nadja se divierte con los nombres de los menús así como la del borracho que merodea alrededor de la mesa. En ambos casos Julián Ríos da rienda suelta a los malabarismos verbales allí donde el hipotexto guarda silencio (la réplica *un vers blanc comme un verre luisant* (sic) no aparece en el hipotexto). El ejemplo más patente sigue siendo sin duda el de la última carta, dedicada a Zazie, que conoce un final feliz, en la medida en que la fugitiva logra tomar el metro, lo que en la obra

original de Quenau no lograba Zazie puesto que, como es bien sabido, termina su estancia en París sin haberlo logrado²⁰.

En resumidas cuentas, si la relación de co-referencia es muy estrecha, de algún modo es subliminal y se efectúa en punteado, es decir, no en secuencias o frases enteras sino más bien por fragmentos y sin que la restitución sea necesariamente fiel literalmente²¹. Parece, en efecto, que no es tanto el respeto al texto en su carta lo que pone en práctica el hipertexto sino más bien la activación de reminiscencias relativas a los elementos más representativos, notables o singulares del hipotexto como para llevar al lector hacia el personaje por descubrir y satisfacer así sus expectativas. Así, de Zazie recordará sin duda la célebre réplica final “*be envejecido*”; de Tristana, su pierna amputada y de Nadja sus rarezas así como tal vez la insólita imagen de sus ojos de helecho... El relato se compone por lo tanto de elementos del hipotexto en espera de ser localizados, identificados y cuyos fragmentos dispersos trenzan el discurso de acogida... bienaventurado quien capte las palabras que remiten pues al eco del hipertexto.

Podría creerse, entonces, que estamos en presencia de lo que Gérard Genette denomina un *digest*, es decir, una versión condensada del hipotexto cuyos rasgos esenciales sólo fueran seleccionados en una relación de co-presencia silenciosa²²; ahora

²⁰ Marco Kunz, en el artículo citado, considera que esta infidelidad hacia el original “se debe a la motivación noble de cumplir el deseo de una niña, favor que no le concedió su cruel padre literario”, “Un abecedario intertextual”, p.93.

²¹ Maticemos nuestras palabras que sólo se refieren, no estará de más recordarlo, a la carta número catorce. En efecto, para la primera de ellas, en la que se trata de descubrir los rasgos de Albertine de Proust, hemos identificado secuencias enteras fieles en la letra al original.

²² “Hipertextual, el *digest* lo es, en su génesis, al menos tanto como el resumen, puesto que deriva también él de un hipotexto del que presenta una versión condensada. Pero lo es mucho menos, e incluso con todo rigor no es en absoluto metatextual puesto que no habla de su hipotexto, que no menciona en ninguna parte (si no es en su título), y que no pretende en modo alguno describirlo. Y precisamente el mutismo de dicha relación sin referencia es lo que hace de él, más rigurosa y puramente que del resumen, una versión condensada,

bien, esos elementos más notorios y, en ciertos casos, pongamos *populares*, no pueden ocultar a los que emanan de una lectura y una memoria más personales del escritor que se acuerda de ellos y le recuerda al lector tal o cual detalle del original que no es más que una anécdota. El término de *digest* no es, pues, realmente el apropiado. En *Amores que atan* no se trata de proponer una visión digerida, abreviada del hipotexto que tienda a dispensar de la lectura del libro; la formidable proeza de la solapa de *Larva* que critica con humor al lector apresurado está ahí para demostrárnoslo²³. Esos juegos malabares efectuados sutilmente son más bien una invitación a descubrirlos o a redescubrirlos, y para decirlo con la bella expresión de Carlos Fuentes, son unos *lugares de encuentro*, del mismo modo que el discurso de Julián Ríos se convierte en el lugar común de diferentes lenguas:

Julián Ríos pertenece a ese grupo angustiado, alegre y audaz que, en vez de reconstruir personajes únicos o inimitables, inventa figuras que sean lugares de encuentro, espacios de continuidad entre el paso de la humanidad y su posible futuro²⁴.

De este modo, esa forma de reescritura, sutil cortesía rendida a la obra de André Breton, y, a la vez, a cada una de sus heroínas, revisitada, que nos aparece fielmente, lejos del reflejo deformador de la calle del Gato, no es aquí un comentario, una copia, una apropiación ni, menos aún, un caso de reescritura generalizada sino que desarrolla más bien una escritura del homenaje y nos sitúa en una práctica que salva a los textos del olvido y considera que para reescribirlos no sólo hay que otorgar primero importancia a lo ya escrito sino que, sobre todo, hay que estimar que merecen no sólo ser reescritos sino sencillamente

y tal vez lo que se acerca más al inaccesible ideal del modelo reducido”, G. Genette, *Palimpsestes*, *op.cit.*, p. 288 (La traducción es mía).

²³ La solapa de *Larva* dice así: “Nota supernumeraria (con la consigna: *para adorno de solapas*) del ubicuo Comentarador larvícola: Solapado lector: por si ha de ser *Babel de una noche de San Juan* uno de tantos libros que conocerás sólo de solapas afuera, me precipito a brindarte, ya que no hay tiempo ni espacio que perder, un listín quintaesenciado de lo que, inter alia, encierra tal Babel nocturna : 600 páginas, con abundantes ilustraciones dentro y fuera de texto”.

²⁴ C. Fuentes, “Baladas”, *op.cit.*, p.9.

revisitados²⁵. Con relación al procedimiento que consiste en proyectar implícitamente un nombre en el texto, prosiguiendo su estudio de los anagramas de Saussure, Starobinski recuerda que tal mecanismo

[...] se halla íntimamente vinculado con el género encomiástico y, más particularmente, con la poesía culta que se dedica a la celebración de un nombre. Poesía que para fijar mejor la gloria de un nombre se aplica a movilizar los elementos de manera exaltante. El uso del anagrama se revela puntual. Como si la inversión de las letras y los fonemas de un nombre fuera una manera de torcer los ramos de la corona destinada a la persona ensalzada. (La traducción es mía)²⁶

²⁵ “¿Un juego? Desde luego; pero un juego que incita a leer, que propne lecturas importantes, que recuerda tramas y figuras inolvidables, que las revive, las reconstruye ante nuestros ojos, y nos permite revivirlas a nuestra vez, con suavidad, humor...”, R. Conte, *Amores que atan* », *op.cit.*, p.11.

²⁶ Jean Starobinsky, “Lettres et syllabes mobiles, Complément à la lecture des Cahiers d’anagrammes de Ferdinand de Saussure”, *Littérature*, 99, (octubre 1995), p. 8. Del mismo modo, a partir de dos sílabas del nombre de su musa, Laura, Petrarca encontró la fuente para infinitas variaciones de sonido y de sentido, al convertirse *Laura* en *l’aura*, *lauro*, etc. Y, por un procedimiento más explícito, en el soneto V de su *Canzoniere*, con un juego relacionado con las letras capitales, el nombre de LAURETA bajo forma de un anagrama silábico atraviesa implícitamente todo el poema: *Quando io movo i sospiri a chiamar voi*

E’l nome che nel cor mi scisse Amore,
LAUdando s’incomindia udir di fore
 Il suonde’ primi dolci accenti suoi.

Vostro stato **RE**al, ch’encontro poi,
 Radoppia a l’alta impresa il moi valore :
 Ma, **TA**ci, grida il fin, ché farle onore
 E d’altri omeri soma che da’ tuoi.

Così **LAU**dare e **RE**verire insegna
 La voce stessa, pur ch’altri vi chiami,
 d’ogni reverenza e d’onore degna :

Se non che forse Apollo si disdegna
 Ch’a parlar de’suoi sempre verdi rami
 Lingua mor**TA**l presuntuosa vegna.
 Ejemplo citado por Starobinski, *op.cit.*, p. 11.

CONCLUSIÓN

Esta práctica discursiva se basa naturalmente en una concepción de la literatura que recurre a la biblioteca del lector y se halla totalmente vinculada con la memoria, resorte indispensable en este juego de reconocimiento. Los múltiples y constantes préstamos no referenciados explícitamente son, en efecto, una manera de promover la memoria literaria así como la literatura concebida como reserva de textos, lo que corresponde, por lo demás, a la concepción que se hace Julián Ríos de la literatura a la que considera como un inmenso fondo de textos en el que todo escritor ha de ser consciente de la herencia debida a otros famosos escritores del pasado:

Siempre he visto la literatura como una carrera de relevos, por diferentes recorridos y culturas [...] Cualquier libro, en el fondo, es un libro de libros, establece vínculos y relaciones [...] con otros libros²⁷.

Ahora bien, rendir homenaje es ante todo acordarse. Por ello, todo parece confirmar que el subtítulo de *Belles Lettres* presenta una relación directa con el mismo título, *Amores que atan*, y que esos amores que crean vínculos no son más que ese amor por las Bellas Letras puesto que en este bello ejemplo de reescritura que no se propone, propiamente hablando, hablar de una nueva versión del texto original, no es tanto la transposición la que aparece puesta en un lugar de honor sino más bien el mismo hipotexto. *Amores que atan* es pues, sin lugar a dudas, una novela epistolar pero es también, no lo olvidemos, y antes que nada un abecedario que es una invitación a la consulta y sobre todo a la lectura.

²⁷ Thierry Galibert, “Écrire pour vivre plus intensément” [entrevista a Julián Ríos], *Art Sud*, 9 (janvier 1996), p. 39.