

ENMASCARAR Y DESENMASCARAR EL(LOS) SUJETO(S): *PUENTE DE ALMA* DE JULIÁN RÍOS¹

MASKING AND UNMASKING THE SUBJECT(S):
JULIÁN RÍOS'S *PUENTE DE ALMA*

Carolyn A. DURHAM

College de Wooster (Estados Unidos)

Resumen: Dada la complejidad y la inexhaustibilidad crítica de *Puente de Alma*, este ensayo, a pesar de la promesa del título, puede explorar necesariamente solo una cantidad limitada de temas y estrategias textuales que forman parte del texto. Además, como veremos, los caminos, que se eligen seguir dentro y a través de la “torre de Babel” densa, laberíntica y de múltiples capas de Ríos, tienen tanto que ver, si no más, con la actividad del lector como con la del escritor.

Palabras clave: Julián Ríos, *Puente de Alma*, intertextualidad, novela, traducción.

Abstract: Given the intricacy and critical inexhaustibility of *Puente de Alma*, this essay, despite the promise of its title, can necessarily explore only a limited number of the subjects and textual strategies at play in the text. Moreover, as we will see, the paths one chooses to follow into and through Ríos's dense, labyrinthine, multilayered “tower of Babel” have as much, if not more, to do with the activity of the reader than with that of the writer.

Keywords: Julián Ríos, *Puente de Alma*, intertextuality, novel, translation.

¹ Traducción: Julia Sanchón Soler. El presente artículo apareció por primera vez en *L'Érudit franco-espagnol*, Volume 5, Spring 2014. Agradecemos a la autora la autorización para realizar y publicar esta traducción.

La muerte... de una mujer hermosa” insiste Edgar Allan Poe, “es, incuestionablemente, el tema más poético del mundo” (165); una afirmación que Julián Ríos adopta de varias e inesperadas maneras en su novela más reciente, *Puente de Alma*, publicada en 2009. Ríos, que escribe en español, pero que vive en Francia, ha encontrado en el accidente que mató a la princesa Diana un objeto de estudio al parecer infinito que le ha permitido cruzar los límites entre las culturas anglosajona, francesa e hispánica y fusionar la ficción, desde lo clásico a lo posmoderno, con la no ficción. Su obra es crítica, periodística y biográfica todo al mismo tiempo y así se muestra a través de la metáfora del *puente* del título. En palabras de Ríos: “La novela es ya género de géneros, un patchwork de remiendos” (2009: 269) y “La imaginación es un país o nación cuyas fronteras elásticas, imposibles de delimitar por ninguna línea Maginot porque sería quitarle sus poderes mágicos: *Y magie non...* Magia negra sobre blanco, claro la de la escritura” (1995a: 281)². “Diana” significador simultáneo, significado y referente, determina la materia prima de la ficción cuya expansión a través de innumerables asociaciones, alusiones y analogías acompaña al público lector en un viaje textual mediante el imaginario, en este caso, la ciudad *escrita* de París.

Dada la complejidad y la inexhaustibilidad crítica de *Puente de Alma*, este ensayo, a pesar de la promesa del título, puede explorar necesariamente solo una cantidad limitada de temas y estrategias textuales que forman parte del texto. Además, como veremos, los caminos, que se eligen seguir dentro y a través de la “torre de Babel” densa, laberíntica y de múltiples capas de Ríos, tienen tanto que ver, si no más, con la actividad del lector como con la del escritor³. En una entrevista de 1991 que fue pensada por su autor para introducir a Ríos al público anglosajón, este describió a su “lector”⁴ ideal como a un “elector”, un “selector”, “un participante activo”, y un “lector curioso” que se “interesa en meterse en el texto, en sus rincones escondidos y en sus grietas” (1991: 241-242). Si, como él indica en la misma conversación, “un libro no es más que la suma final de todos sus lectores” (242) y “leer está abierto a todas las posibilidades” (241), no es solamente apropiado, sino inevitable, que *Puente de Alma* se vea continuamente enriquecido por los futuros lectores que quiero atraer a una novela que bien puede ser, de acuerdo con la mujer que la ha inspirado, la obra de Ríos más irresistible hasta la fecha.

Al mismo tiempo, en cada lectura (incluidas las mías) puede haber la posibilidad de desenmascarar alguna complejidad tanto de esta novela como de la obra de Ríos en general. El novelista, para quien el lenguaje visual y verbal son inseparables, hace que el narrador de *Puente de*

² Mantiene el peculiar juego de palabras de “Y magie non” [imaginons] y “Magienot” (1995: 280) un número de textos incluidos en el *Álbum de Babel* de Ríos que aparecen tanto en francés como en español en páginas opuestas (como en “L’Europe des imaginations”/“La Europa de las imaginaciones”, de donde estoy citando).

³ Esta es la metáfora que Ríos mismo usa para describir su trabajo: “Me gustaría que mi torre de Babel o de balbuceo (N. de la T.: en inglés usó la palabra *babble* que significa balbucear y es homófona de Babel) tuviera muchos relatos, distintos pisos y distintos cuentos” (1991: 242).

⁴ La entrevista se produjo en inglés, sin embargo, las palabras estaban en español y entrecomilladas en el original.

Alma compare una de las muchas pinturas de la novela a un “iceberg” que “esconde más que lo que muestra. Y lo oculto sostiene y da fuerza a lo visible” (238)⁵. Ríos también ve leer y escribir como actividades indivisibles y esencialmente idénticas (1991: 241-242). Así *Puente de Alma* ofrece un reto interesante a la distinción de Roland Barthes entre el texto “lisible” y “scriptible”. La familiaridad de las historias de la novela –y su inspiración– la hacen accesible a un amplio público lector en busca del placer pasivo de la consumición narrativa al mismo tiempo que las intrincadas y auto reflexivas estructuras de la narración invitan a la participación de un lector activo dispuesto a entrar en la reconstrucción metafórica del texto.

En el mismo contexto, el narrador también se fija en que “[u]n cuadro puede ocultar otro” (230) en una de las muchas variantes de la novela en una expresión de origen francés “un train peut en cacher un autre”. La posibilidad de que “un tren pueda enmascarar a otro” anuncia un tema clave y una estrategia formal de *Puente de Alma* en la cual las palabras, imágenes, motivos, personajes y relatos se prueban constantemente palimpsésticas y espacialmente coincidentes, al abrirse metafóricamente o hacerse a un lado para dejar ver los doblados complejos que gobiernan sus transformaciones y sus apariciones, desapariciones y reapariciones. Efectivamente, en el caso de la naturaleza muerta de Camille Larocque, no solo los objetos visibles –un libro, un jarrón, una taza, una carta doblada y un abridor de cartas– sirven como objetivos correlativos durante distintos capítulos de un episodio importante de la vida de la artista, sino que lo indivisible –el título ilegible del libro, el dibujo poco preciso de la taza y el contenido ininteligible de la carta– también tiene una función importante en el desenmascarar del relato escondido. En este caso, la “naturaleza muerta” de Camille (la cursiva es mía) es más bien (de hecho, bastante literalmente) una “naturaleza muerta”⁶, un palimpséstico juego de palabras que puede bien ser intencionado por parte de Ríos dada la frecuencia del juego multilingüe de palabras en *Puente de Alma* (230).

Si cabía alguna duda de que el cuadro de Camille también desenmascara la estrategia narrativa generadora del propio novelista y sirve de una de las muchas *mises en abyme* en la novela, el cuadro real que Ríos describe está colgado en su casa en Vétheuil⁷. No es casualidad que la Llama de la Libertad situada en la Place de l’Alma, el escenario principal de la novela de Ríos, sea ella misma una réplica de la antorcha que la Estatua de la Libertad del puerto de Nueva York lleva en la mano. Además, se ha modificado la intención inicial del monumento de París para convertirse en una estatua en recuerdo a la princesa Diana, transformándolo en lo que Antonio Bentivegna ha llamado un “palimpsesto social”. Los objetos dejados por sus admiradores en duelo –flores, velas, fotografías, mensajes– crean una alegoría de la leyenda de Diana del mismo modo que los que Camille eligió resumen hechos tristes de su propia vida. Efectivamente, solo una de las dos imágenes visuales incluidas en *Puente de Alma* retrata esos objetos al pie de la llama en una duplicación directa de la tela de Camille (179). “Candle in the Wind” el tributo de Elton John al cual muchos de los recuerdos que

⁵ “... tous mes livres entretiennent un rapport avec l’image. Ma passion des mots est indissociable de celle pour les images” (citado en Pagès, 2007: 164).

⁶ N. de la T.: En el original la autora usa primero el término “naturaleza muerta” en español y luego “still life” en inglés.

⁷ Otra persona y yo entrevistamos a Ríos en su casa el 23 de julio de 2012.

se dejaron en la Place de l'Alma hacen referencia, es también de por sí un palimpsesto. John reescribió la canción inicialmente compuesta para conmemorar la muerte de Marilyn Monroe (otra bella —e igualmente poética— mujer). Por casualidad, el accidente de Diana desplazó incluso a otra diva adorada y desdichada en el amor como ella, que también murió en París. Sin el accidente del 31 de agosto, el nombre de la Place de l'Alma hubiese cambiado a "Place Maria-Callas" el 11 de setiembre de 1997, diez días después de la muerte de Diana (Philibert).

Desde una perspectiva análoga, Ríos seguro que vería no solamente divertido, sino también completamente adecuado que una búsqueda en internet priorice su doble, un actor pornográfico norteamericano con el mismo nombre, sobre todo porque ese "Julián Ríos" (también conocido como Julián Ruiz, Julian Andretti y Jordan Rivers) tiene unas cuantas identidades alternativas. Del mismo modo, los "1000 pseudónimos" dentro del nombre de "Emil Alia", el narrador en primera persona de *Puente de Alma*, tanto marcan —como enmascaran— la identidad poética de Ríos mismo⁸. Ensayista, crítico de arte y también novelista, Ríos también se ha descrito a sí mismo como el no revelado: "co-traductor" enmascarado de varias de sus obras al francés (2012). Además, *Puente de Alma* en concreto, dada su localización parisina y la importancia de los artistas y escritores franceses en su red de alusiones intertextuales, parece invitar a lecturas simultáneas en español y francés. Ríos no solo requiere una audiencia de *relectores* —"Un libro empieza a existir realmente solo después de su relectura" (1991: 241)—, sino que ve la relación entre el "original" y las versiones traducidas de un texto de una manera que precisa de la conexión entre los dos trenes de la dicha: "creo que la traducción es una segunda oportunidad para el texto" (2012)⁹.

El dicho francés que he elegido también permite una serie de otras traducciones, algunas de las cuales —"Puede que pase otro tren" o "Cuidado con los trenes escondidos"— ponen más explícitamente en primer plano la predisposición a que ocurra un accidente, destacando de esa manera otro de los principios temáticos y estructurales más importantes en Ríos. En conjunción con una progresión de la narrativa tan heteróclita e inexplicablemente asociativa que parece accidental, *Puente de Alma* también detalla una serie de accidentes. En el primer capítulo ya hay por lo menos siete, en él, Ríos también avisa al lector de que "[l]os accidentes pocas veces se producen por accidente" (28). En lo que creo que corresponde, si no es inevitable, a una duplicación del propio hacer de Ríos, yo propondría otra expresión francesa, el *fait divers*, como analogía para la forma de la novela. El *fait divers* vincula la noticia a temas sensacionalistas —accidentes, asesinatos, escándalos—. Se puede citar como ejemplo la muerte de una famosa princesa en un accidente de coche en París, causado, además, por los paparazzi —o por la conducción bajo los efectos del alcohol— o la trama de un asesinato, una que quizás haya

⁸ Emil Alia también narra otra de las novelas de Ríos, específicamente *Monstruario* (1999). Bajo el nombre "Milalias", el personaje aparece por primera vez disfrazado de Don Juan en *Larva: Babel de una noche de San Juan* (1983), la *magnum opus* de Ríos.

⁹ Ríos está casado con Geneviève Duchêne, una de sus traductoras al francés. Inicialmente leí *Puente de Alma* en francés en preparación para una entrevista realizada en español en colaboración con un compañero en su casa de las afueras de París. Ríos se lee extensamente y goza de reconocimiento en Francia, como sabemos por la única recopilación de ensayos, editados por Stéphane Pagès, exclusivamente dedicada a su obra hasta el momento: *Julián Ríos, Le Rabelais des lettres espagnoles* (Toulouse: PUM, 2007).

implicado un misteriosamente desaparecido segundo coche¹⁰. En una alucinación durante un estado de coma inducido causado por un accidente de automóvil que por coincidencia hace llegar a su víctima al mismo hospital al que Diana llegó al mismo tiempo, se le advierte a una doble de la princesa de que “Maquillar el asesinato de accidente es una de las más bellas artes” (78). Cabe considerar que el *fait divers*, como la novela de Ríos, va más allá de los límites generales marcados por la tradición: no termina de encajar con ninguno de los apartados tradicionales de un periódico. Aunque el evento relatado pueda parecer inicialmente irrelevante, a menudo resulta tener un alcance mayor del esperado (sin lugar a dudas, en parte porqué el *fait divers*, la muerte de una mujer hermosa, se percibe como algo de especial atracción para el público general).

La aparición engañosa de los trenes y el *fait divers* combinados sirven para identificar uno de los muchos aspectos de la ficción de Ríos que es, como también lo es la manera de operar del sujeto de esta última obra, *atractiva* en todos los sentidos de la palabra. Aunque algunos estudios críticos de sus novelas se centran principalmente en su juego lingüístico y literario y comparan al autor con los escritores del canon modernista y experimental surrealista como James Joyce, Stéphane Mallarmé, Lewis Carroll y Raymond Queneau, *Puente de Alma* desenmascara el texto original, *original* en el sentido de arquetípico a la vez que innovador, que se esconde detrás de esta deslumbrante exhibición pirotécnica de vanguardia. En su novela más reciente, Ríos muestra su faceta de virtuoso narrador cuya recopilación de lo curioso, inesperado, asombroso y maravilloso recuerda a precursoras de la novela tradicional como *Las mil y una noches*, *El Decamerón* y *Los cuentos de Canterbury* cuyos marcos unificadores se abren para soltar múltiples narradores que cuentan una amplia variedad de cuentos fascinantes.

El respeto superficial de Ríos hacia la unidad de tiempo, lugar y acción –la historia de la muerte de Diana, ubicada entre las de la personas de luto de la Place d’Alma, empieza en la noche del accidente y termina en su primer aniversario– también evoca, aunque irónicamente, los orígenes de la teoría literaria, la estructura rígida del teatro neoclásico derivado de la *Poética* de Aristóteles. El contenido de *Puente de Alma*, en lo que concierne a la cuestión de su clasificación, imita el de los *fait divers* o el de sus contrapartes de la cultura popular: la combinación en la novela de muertes inexplicables, misterios sin resolver, personas desaparecidas, historias de amor desdichado y eventos sobrenaturales permiten al lector viajar ampliamente por tiempo, espacio y género. Además, a pesar de un claro énfasis en lo imaginario, las historias de Ríos, como los *fait divers*, también aterrizan inesperadamente en la realidad de los hechos. En este contexto, la conclusión de Pagès en el análisis del *Poundemonium* (1985) de Ríos también es pertinente para *Puente de Alma*; a los críticos que argumentan que las innovaciones formales de Ríos crean textos cerrados en sí mismos y divorciados del mundo real, Pagès objeta que, de hecho, tienen “une valeur de roman-témoignage” (un valor de novela de no ficción) y están profundamente arraigados en la historia, geografía y biografía (167-168).

¹⁰ El ejemplo concreto de un *fait divers* en *Puente de Alma* está directamente relacionado con la muerte de Diana. Un amigo de Emil le enseña un caso de incesto relatado en el periódico: “El padre intentaba reforzar la defensa asegurando que la niña mayor, Elodie, era su Lady Di, su princesa... El fantasma de Diana sigue alentando todos los fantasmas...”.

La descripción de más arriba puede recordar a grandes rasgos a Poe¹¹, en cuyas historias detectivescas y cuentos fantásticos podemos ver temas similares y cuya pasión por la criptografía e interés profuso por la filosofía de la composición hacen pensar en los juegos generadores y lingüísticos de Ríos. Controvertidamente, es, de hecho, un escritor francés quien se encuentra tras una obra escondida por la de su sucesor español. Aunque la relación entre Ríos y Raymond Roussel (1877-1933) merece un estudio en profundidad propio, mi intención aquí es simplemente destacar unas cuantas similitudes que pasan desapercibidas, pero que al ser expuestas enriquecen mi lectura de *Puente de Alma* que resulta, entre otras cosas, una cautivante obra del género de ficción popular. Como en el caso de Ríos, es en cierto modo irónico que Roussel deba su reputación crítica casi exclusivamente al interés generado entre los surrealistas y a los escritores del *nouveau roman* por su famoso *procédé*, un método compositivo basado en intrincadas formas y restricciones lingüísticas. Efectivamente, aunque Roussel es uno de los muy pocos escritores que Ríos ha citado como influencia potencial en su propia obra y al cual él mismo ha dedicado un ensayo, este también se centra en el juego de palabras generador en “Raymond Roussel o la fuerza de las palabras”. Por otro lado, Ríos también elige el primer libro de Roussel, *La doublure (El doble)*, cuyo intrigante título apunta no solamente a la técnica secreta que Roussel esperaba en vano que los lectores desenmascararan, sino también a uno de los temas recurrentes en la ficción de ambos novelistas, cosa que acentúa su afinidad.

En resumen, los maravillosos y exóticos personajes que habitan la ficción de Roussel, unidos solamente en un mismo tiempo, lugar y voz dentro del marco del arco narrativo, ofrecen al lector, como también lo hace *Puente de Alma*, una enciclopedia virtual de *faits divers* y cuentos fantásticos. En *Impressions d’Afrique* (1909), por ejemplo, también originada en un accidente, los polifacéticos supervivientes del naufragio organizan una gala extravagante cuyos distintos actos, cada cual más complicado que el anterior, se explican solamente mucho después de su presentación y descripción. Se exhibe prominentemente el cadáver del rey muerto cuya historia vital, sin diferencia de la de la Casa de Windsor, acaba por desarrollarse como un culebrón. Sus muchos personajes incluyen una familia de asesinos rivales repleta de envidia, adulterio, venganza, traición de alianzas secretas, secuestros y criaturas abandonadas.

Se suele olvidar el uso de la palabra *cadáver*, si es que no se esconde en general, como significado de la palabra *sujeto* y, aunque la obsesión con la muerte permea tanto la obra de Roussel como la de Ríos, el primero hace un uso especialmente prominente del tema en un episodio memorable de *Locus solus* (1914). La principal atracción del estado epónimo del científico Martial Canterel es una serie de *tableaux vivants* o “pinturas vivientes” que reflejan la paradoja de la “naturaleza muerta” de Camille pero al revés. Los actores son, en realidad, cadáveres periódicamente devueltos a la vida por la última inventiva de Canterel para representar repetidamente el episodio más significativo de sus vidas. Por casualidad, el reparto de actores incluye una hermosa mujer joven e inglesa de origen noble. En *Puente*

¹¹ En *Filosofía de la composición*, el ensayo del cual he sacado mi cita inicial, Poe describe la extremadamente metódica composición de *El cuervo* aunque existe una considerable controversia sobre hasta qué punto realmente aplicó sus propias ideas a la práctica.

de *Alma*, Camille vive una alucinación en la cual va a un baile de máscaras lleno de imitadores de personajes famosos entre los cuales se encuentra Diana y otras celebridades que murieron en París el 31 de agosto que hacen sus papeles y para acabar, en el caso de la princesa, emprenden un vuelo final hacia el túnel donde su equivalente del mundo real morirá. En alguna otra parte, la resurrección en la ficción de Diana se da en forma de reencarnación, manifestación material o, en una variación especialmente fantástica, representada en el gato con el que Emil se relaciona en la novela de Ríos.

Quiero usar el quinto capítulo de *Puente de Alma* para ilustrar más detalladamente mi lectura de la novela. Localizado en el centro exacto del libro, ese capítulo incorpora un número de estrategias que, hasta cierto punto, permiten que se erija como una *mise en abyme* para la obra entera. En la entrevista de 1991, Ríos identificaba los títulos como el elemento generativo y estructural crucial de su proceso creativo, los comparaba a “relatos apretados” o cuentos comprimidos: “Todo cuento está contenido en la semilla de un título, que abarca muchas posibilidades” (1991: 247). El capítulo 5, titulado “Apariciones y desapariciones en París” (181), anuncia al mismo tiempo el héroe-narrador de la sección, un tal “Aparicio”; la trama, controlada por su impredecible aparición y eventual desaparición; y el género, la literatura de lo fantástico de cuyas convenciones el capítulo bebe. En efecto, la primera frase nos presenta una aparición en un tren pobremente iluminado, una atmósfera clásica de cuento de fantasmas:

El hecho o hechicería ocurrió en el París de las maravillas de la época romántica, entre las atracciones y enjambres de curiosos del bulevar del Crimen, como era conocido entonces por sus teatros de melodrama el bulevar del Temple; pero llegó a oídos de Aparicio con sigilo y pico de retraso, en 1969, al regreso de un viaje a Londres, cuando se alejaba de Calais hacia París en un compartimento de tren casi a oscuras con un desconocido que parecía traspuesto (183)¹².

Como es característico en su escritura, los vaivenes de la sintaxis de Ríos duplican el movimiento errático de la novela. Las múltiples conjunciones, preposiciones y pronombres relativos duplican los giros y vueltas de sus *flâneurs* narrativos a medida que serpentean en su camino a través tanto de la narrativa misma, como de las calles de París.

Como les resulta inmediatamente claro a los lectores de Ríos, el texto citado más arriba es transparentemente palimpséstico, enmascara y desenmascara simultáneamente *Les enfants du paradis* (1945) de Marcel Carné. Esa intertextualidad no solamente funde arte y forma, y así añade lo dramático y lo cinemático a la narrativa, sino que además refuerza la dificultad para distinguir entre lo *real* y lo ilusorio, que es clave para la literatura fantástica. Surge una dificultad similar al intentar categorizar el uso de Ríos de los distintos tipos de estrategias intertextuales que Gérard Genette agrupa bajo el título general de “transtextualité”. De los cinco subtítulos que Genette define, Ríos ya muestra solo en este capítulo la “paratextualité”, la relación entre un texto y su título, la “metatextualité”, una referencia intertextual no marcada, y la “transtextualité”, la adaptación de un texto anterior no mencionado sin el cual el texto presente no podría existir. De manera más general, *Puente de Alma* depende de la

¹² En la traducción al francés, el pasaje, que empieza con “les faits ou forfaits diaboliques” (155), evoca lingüísticamente al *fait divers* con el cual va a tratar.

“architextualité”, la relación inarticulada entre un texto dado y el(los) género(s) al cual pertenece (ver Genette, 7-14).

La película de Carné, anclada en la historia del París de los años treinta del siglo XIX, sobrepone la ficción y los hechos, sobre todo en el personaje del actor Frédérick Lemaître, quien, por coincidencia, es la misma persona que el hombre del tren a quien Aparicio percibe como a su doble (misma edad, misma apariencia física, mismo pasado) y que al hablar con él, le comenta que una mañana de 1838, de camino a un encuentro, se paró en la avenida Temple para que le lustraran los zapatos y acabó vendiendo su alma al diablo. Según el pacto, el pasajero iba a cumplir su impetuoso deseo de ser el primero en algo. Ciento treinta y un infernales años después, la aparición del Volumen 17 de la *Encyclopaedia Britannica* de 1969, cuya entrada sobre Louis Daguerre está ilustrada con una foto de un hombre a quien le están lustrando los zapatos en “una avenida de París” confirma que el doble de Aparicio es el primer hombre jamás fotografiado. La reproducción de la imagen en la novela de Ríos, la segunda de las dos fotografías en *Puente de Alma*, quizás sirva no tanto para expandir los límites genéricos de su texto como para destacar la importancia figurativa de la coincidencia espacial en su obra. La superposición inevitable de la foto, sin tráfico de coches y ni gente a parte del pequeño lustrador de zapatos y su cliente, con la secuencia de abertura de *Les enfants du paradis*, cuya abarrotada calle con su muchedumbre de transeúntes está tan claramente evocada en el principio de la frase del capítulo (“enjambres de curiosos del bulevar del Crimen”, 183), crea una secuencia sin fin de dobles, una serie de apariciones, que siguen enmascarándose y desenmascarándose mutuamente¹³. Los espeluznantes efectos de lo fantástico en la ficción o en la realidad a menudo dependen de la manera como lo ordinario de repente se presenta como extraordinario –o viceversa–. En mi caso, ese efecto no se produjo tanto por descubrir las múltiples reproducciones de la fuente de la página 197 de *Puente de Alma* en internet, como por ver un set de la *Encyclopaedia Britannica* de 1969, cuyo decimoséptimo volumen contiene realmente la foto en cuestión, en una estantería del propio salón de Ríos.

En uno de sus muchos esfuerzos para escapar a su destino, el primer hombre jamás fotografiado intenta destruir el daguerrotipo de su retrato, pero solamente logra quemar otra de las invenciones de Daguerre. En su forma original, el diorama desenmascaraba y enmascaraba alternativamente una de las dos imágenes dependiendo de la fuente de iluminación. La segunda mitad del quinto capítulo de *Puente de Alma*, que proporciona perspectiva a una serie de motivos introducidos durante la primera parte, ofrece al lector una variación infinitamente más compleja de dicho modelo y también de la novela como un todo. Mientras le repiten la muy circulada historia de Aparicio a otro fotógrafo, que por coincidencia vive en la calle Daguerre de París, Emil describe dos dibujos: “El de la izquierda representa a un hombre caminando por unos números crecientes, 1 2 3 ... 9 0, sobre un acantilado” (202). En el segundo dibujo, “un hombre minúsculo está encaramando en un gran signo de interrogación al borde de un precipicio. Recordé entonces cómo llamaba Aparicio a su amigo: Question

¹³ Como la imagen de Daguerre requería de un tiempo de exposición de más de diez minutos, todo lo que se movía –las muchedumbres y los carros– quedó borrado de la escena. Solamente el hombre a quien le limpiaban los zapatos se quedó quieto durante suficiente tiempo para salir en el retrato.

Marc¹⁴... Un interrogante que siempre hacía preguntas capciosas. ¿Un interrogante sin respuesta?” (205-206).

Para usar el lenguaje como lo hace Ríos en sus juegos de palabras, el motivo de la interrogación es *incuestionablemente* pertinente dados no solamente los enigmáticos dibujos, sino también el hecho de que Marc, como Aparicio, ha desaparecido. En efecto, Emil está convencido de que el último se ha ido en busca del primero, pero también propone una explicación para la desaparición de Aparicio que potencia todavía más que se mire más allá de lo visible: “La radiología, su especialidad primera, que revela lo oculto, tal vez le abrió en cierto modo los ojos de la imaginación y lo empujó a querer descubrir lo que está velado” (207). El lector inquisidor se dará cuenta pronto de que lo enmascarado por los dibujos descritos por Emil es la obra del artista Saul Steinberg. El primer boceto es una reproducción al detalle de una viñeta que apreció en el *The New Yorker* en 1962. Aunque el segundo boceto no parece ser una réplica exacta, su écfasis, más que el dibujo mismo, ciertamente hace pensar en una viñeta de Steinberg de un *New Yorker* de 1961 en el cual aparece un hombre frente a una multitud de signos de interrogación de distintos tamaños y estilos¹⁵. Las “mascaras”, una serie de obras en las cuales Steinberg dibujó varias versiones de caras (incluida la suya) en bolsas de papel marrón de la compra, destacan el interés estético en lo enmascarado, el disfraz y la metamorfosis que comparte con Ríos¹⁶.

Marc, cuyo nombre real es Griffon –“Marc ‘Griffonneur’, emborronador de cuartillas” (206)– sirve sugerentemente de doble diegético de Steinberg. En un capítulo posterior de *Puente de Alma*, en el cual la narrativa cae literalmente atrás en espiral hasta la desaparición de Aparicio y Marc, el artista mismo queda finalmente desenmascarado a través de un famoso dibujo de 1948. Un autorretrato del artista, el dibujo sirve a su vez como descripción notablemente precisa también de Ríos: “...un dibujo de Saul Steinberg que representa una línea... que se va arrollando en la espiral que encierra a un hombre que la está trazando” (293). *Puente de Alma*, cuyos personajes trazan un mapa detallado de la geografía serpenteante célebremente conocida de París incluso mientras las múltiples alusiones y los complejos hilos de la narrativa de las historias que cuentan crean una ilusión de gran profundidad, ofrece el equivalente verbal de la transformación que hace Steinberg de una línea bidimensional a un cuadro intrincado de tres dimensiones.

En la segunda versión de un encuentro extraño de Aparicio en otro viaje en tren de Londres a París, conoce a una joven y a su acompañante mayor obsesionado con la sangre (incluido un apego al *boudin noir*¹⁷) que encaja como una parodia de las ficciones de vampiros. Pero cuando llega la luna llena, el “perfil gatuno” de ella queda desvelado (218) y empieza a maullar (“maullido”, 219), a ronronear (“ronroneando”, 219), a lamer (“lamiéndolo”, 218) y morder (“mordiéndolo”, 218) durante un encuentro sexual cada vez más agresivo a modo de referencia genérica a la literatura gótica que se

¹⁴ N. de la T.: *Question marc* significa signo de interrogación en inglés.

¹⁵ Dada la importancia de los títulos entendidos como pistas en la obra de Ríos, ambos dibujos de Steinberg son “Sin título(s)” que se añaden al capricho y al misterio.

¹⁶ Steinberg hizo collages en las paredes de la Galerie Maeght en París con su mural, *Le masque*, en 1966.

¹⁷ N. de la T.: Embutido elaborado a base de sangre cocida similar a la morcilla.

presenta para desvelar *La mujer pantera* (1942), la película de cine clásico de horror de Jacques Tourneur, en forma de alusión intertextual específica¹⁸. La historia de su aventura también incluye una referencia abierta a uno de los cuentos de Poe, “El escarabajo de oro”, en el cual el escritor norteamericano ilustra su pasión por la criptografía o la *escritura secreta*, una metáfora sugerente, como hemos indicado más arriba, para las estrategias literarias de Ríos. Aparicio describe un anillo con la figura de un escarabajo y con una calavera gravada a modo de “memento mori” (213), que evoca no solo el tema de la muerte (evidentemente uno de los temas más fructíferos y recurrentes de *Puente de Alma*), sino más explícitamente, su propio intento de suicidio en el Pont d’Alma cuando cree, evidentemente por error, que ha asesinado a uno de los muertos vivos.

Si el joven misterioso que evita que Aparicio desaparezca en el Sena es el arcángel Rafael, en armonía con lo sobrenatural, o “un travestido” (226), en una alusión auto reflexiva al tema del disfraz, la historia ficcional de un intento de suicidio fallido es inmediata y explícitamente un duplicado del acto que sí cometió de verdad la actriz Martine Carol y que nos traslada tanto a la realidad como al teatro. Hay quizás también otra alusión implícita a otra película ya que al lector se le recuerda que Carol fue una vez secuestrada por Pierre Loutrel, también conocido como “Pierrot le fou” (224). Dado que Marc escribe un mensaje que dice “Sálvese el que pueda” antes de su desaparición, la evocación de los títulos de las dos películas de Jean-Luc Godard bien puede ser intencionada (206)¹⁹. Sin embargo, más típicas de las intrigantes estrategias literarias de Ríos, son las referencias inesperadas de Emil a lo que Aparicio –y probablemente muchos lectores– no saben o no recuerdan: que un poeta sin nombre de lengua alemana saltó al Sena desde un puente cercano pocos meses antes (221). Lo que le queda al lector es descubrir el suicidio de Paul Celan, cuyo salto del Pont Mirabeau inevitablemente desenmascara el inquietante poema de Guillaume Apollinaire con el mismo nombre y que trata de la memoria, la pérdida y el inevitable paso del tiempo.

Aun así, es la mujer víctima de un ahogamiento de origen incierto cuyo rostro persigue *Puente de Alma*, como queda ilustrado, una vez más, por su capítulo central. En el momento de suicidarse, Aparicio se acuerda del miedo que sentía en su infancia al ver “la mascarilla mortuoria de una ahogada, la desconocida del Sena, una chica de expresión serenísima, casi risueña en su sueño eterno” que colgaba de la pared de su abuelo (220). La víctima desconocida, cuyo cuerpo fue encontrado en el Sena a finales de los 1880, se convirtió en una figura mítica como la princesa Diana después de su misteriosa muerte cuando, como posteriormente fue sabido, el médico forense quedó tan cautivado por su belleza que hizo un molde de yeso de su cara. La historia en sí misma bien puede ser apócrifa, pero el encanto de la “mascarilla mortuoria” fue tal que posteriormente se hicieron múltiples copias e inspiró a varios artistas y escritores. De hecho, Ríos nombra a algunos de sus más famosos precursores: “...esa desconocida del Sena inspiró a autores tan distintos como Aragon y Nabokov, pasando por Rilke y Supervielle” (69). En *Over Her Dead Body*, Elisabeth Bronfen elige la imagen de una joven conocida

¹⁸ “[Ella] lo recorrió *lamiéndolo* y *mordiéndolo* desde al cuello a las ingles... [A]l mismo tiempo... prolongaba *su maullido*. No había otra palabra para describir *ese maullido ronco*... [Ella] se arrodilló a la cabecera arrullándolo *ronroneando*...” (218-219; la cursiva es mía).

¹⁹ Godard dirigió *Pierrot le fou* en 1965 y *Sauve qui peut (la vie)* en 1979.

solamente como “l’inconnue de la Seine” la figura icónica de su exhaustivo estudio sobre la “muerte, la feminidad y lo estético” (ver 206-207). Dada la parecida convicción de Poe en relación al poder poético de la imagen de la muerte de la mujer, especialmente evidente en “El retrato oval”, no sorprendería saber que él también poseía una réplica de “l’inconnue de la Seine”.

La amplia fascinación parece salir de la parte menos literal de esa emblemática máscara, que esconde la identidad de la víctima y las circunstancias de su deceso. Su enigmática sonrisa se compara con frecuencia a la de la *Mona Lisa (La Gioconda)* de Leonardo da Vinci, así como a la de otras esculturas y pinturas, y la imagen es suficientemente impersonal para que la modelo pueda estar basada en cualquier otra joven atractiva (incluida, evidentemente, Diana misma). Aunque la fotografía sustituyó a las máscaras mortuorias a principios de siglo XX, no han aparecido fotografías posmodernas de la mujer que podemos decir fue la fotografiada con más frecuencia en el mundo hasta que murió²⁰. Aunque no aparezca en la larga lista de parecidos que uno de los interlocutores que Emil presenta como prueba para demostrar que Diana había sido nada más que Louis-Ferdinand Céline en una vida pasada²¹, quizás también quiso señalar el hecho de que el autor francés, cuando le pidieron una fotografía de él, le mandó a su editor una fotografía de la máscara de una mujer desconocida del Sena en su lugar (Zeidler). La primera encarnación ficticia de “l’inconnue de la Seine” en la novela de Ríos –“la misteriosa desconocida del túnel de Alma”– la vincula explícitamente al lugar del fatal accidente de tráfico (84).

Me gustaría proponer a modo de conclusión, que la novela de Ríos completa sirve de “mascarilla mortuoria” de la princesa Diana no solamente por el accidente que le sirvió de inspiración inicial, sino porque en su nombre, su persona, su historia y su mito subyacen los innumerables temas que coexisten en el espacio textual de la ficción. Para ilustrar la premisa estética de Poe, *Puente de Alma* desenmascara la plétora cultural y la ubicuidad de las imágenes de “La muerte... de una mujer hermosa”²². Animo a otros lectores curiosos a encontrar muchas más.

Obras citadas

BARTHES, Roland. *S/Z*. París: Seuil, 1970.

BENTIVEGNA, Antonio. “La estética de los nuevos monumentos: Estrategias de desvío, injertos y palimpsestos sociales”. *Revista observaciones filosóficas*, 6 (2008). Disponible en: <https://www.observacionesfilosoficas.net/laesteticadelosnuevosmonumentos.htm> [Consulta: 2 de mayo de 2012].

BRONFEN, Elisabeth. *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*. Manchester: Manchester UP, 1992.

²⁰ Las fotografías que le sacaron los paparazzi en la escena del accidente nunca fueron publicadas.

²¹ Céline murió el 1 de julio de 1961, el día del nacimiento de Diana.

²² N. de la T.: la autora modifica la cita de Poe del siguiente modo: “[t]he death... of a beautiful woman”. El uso entre corchetes de la letra t indica dos significados de la frase al mismo tiempo. Con la t incluida “La muerte... de una mujer hermosa” o sin ella “El muerte... de una mujer hermosa”.

- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. París: Seuil, 1982.
- PAGÈS, Stéphane. “Analyse des photographies de Poundemónium (1985)”. Stéphane Pagès (ed.), *Julián Ríos, le Rabelais des lettres espagnoles*. Toulouse: PUM, 2007, pp. 151-172.
- PHILIBERT, Jean-Marc. “Maria Callas, l’autre victime du pont de l’Alma”. *Le figaro*, 14 de octubre de 2007. Disponible en: https://www.lefigaro.fr/international/2007/08/31/01003-20070831ARTFIG90273-maria_callas_l_autre_victime_du_pont_de_l_alma.php [Consulta: 19 de julio de 2013].
- POE, Edgar Allan. “The Philosophy of Composition”. *Graham’s Magazine* 28.4 (1846): 163- 167. The Edgar Allan Poe Society of Baltimore. Disponible en: <https://www.eapoe.org/works/essays/philcomp.htm> [Consulta: 11 de julio de 2013].
- RÍOS, Julián. “Interview with Julián Ríos”. Mark Thwaite, *Context*, 17. Dalkey Archive Press. Disponible en: <http://www.dalkeyarchive.com/interview-with-julian-rios/> [Consulta: 26 de mayo de 2012].
- RÍOS, Julián. “Julián Ríos”. Marie-Lise Gazarian Gautier, *Interviews with Spanish Writers*. Elmwood Park: Dalkey Archive, 1991, pp. 239-258.
- RÍOS, Julián. “L’Europe des imaginations”/“La Europa de las imaginaciones”. *Álbum de Babel*. Barcelona: Muchnik, 1995a, pp. 280-285.
- RÍOS, Julián. *Personal interview*. 23 de julio de 2012.
- RÍOS, Julián. *Pont de l’Alma*. Traducción de Albert Bensoussan and Geneviève Duchêne. Auch: Tristram, 2010.
- RÍOS, Julián. *Puente de Alma*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2009.
- RÍOS, Julián. “Raymond Roussel o la fuerza de las palabras”. *Álbum de Babel*. Barcelona: Muchnik, 1995b, pp. 21-30.
- ZEIDLER, Anja. “Influence and Authenticity of L’inconnue de la Seine”. *The Gaddis Annotations*. Disponible en: <http://www.williamgaddis.org/recognitions/inconnue/> [Consulta: 20 de julio de 2013].