

IMAGEN Y ESCRITURA EN JULIÁN RÍOS

Rafael José Díaz

Resumen: Este artículo analiza la trayectoria literaria de Julián Ríos haciendo especial hincapié en las relaciones entre texto e imagen.

Resumo: Este artigo analiza a traxectoria literaria de Julián Ríos facendo fincapé nas relacións entre texto e imaxen.

Abstract: The relationship between image and text is the point that Rafael José Díaz takes in this paper in order to analyze the literary works of Julián Ríos.

I

Cuando se aborda el complejo ámbito de las interferencias o interpenetraciones entre escritura y artes plásticas, es frecuente encontrarse con los más variados ejemplos de obras *poéticas* que han incorporado en su propia materialidad procedimientos *plásticos* o que han dialogado, desde los más diversos puntos de vista, con los lenguajes de la imagen. Mucho menos frecuente, sin embargo, resulta encontrar ejemplos *narrativos* cuya vinculación con la pintura, el dibujo o la fotografía constituya una parte esencial de su identidad como obra de arte. A nadie se le escapa la abundancia de libros que son el resultado de la colaboración entre un pintor y un poeta. Un mismo interés por los aspectos *objetuales* de su trabajo, por la constitución *física* del libro; una misma y profunda vinculación con la *physis*; una misma transformación espiritual de la materia (lenguaje, pigmentos, papel) señala la labor de poetas y pintores. Es cierto que la palabra de la poesía, en tanto liberada de las instancias narrativas tradicionales (anécdota, personajes, espacios) se acerca con mayor naturalidad, por decirlo así, a los lenguajes plásticos. (Recuérdense sólo, en este sentido, los *Caligramas* de Apollinaire.) Sin embargo, los discursos narrativos de la modernidad se caracterizan precisamente por un alejamiento de la estereotipada narración decimonónica y por la búsqueda de nuevos procedimientos. La consecuencia última es la disolución de

los géneros y la conquista de una *écriture*, en el sentido barthesiano, más allá o más acá de toda forma o molde genérico tradicional.

II

Es sabido que los movimientos vanguardistas de los años 20 y 30 de nuestro siglo constituyen la puesta en práctica de esta *écriture* que no sólo se desmarca de los géneros, sino que proyecta el discurso verbal a una más amplia zona de convivencia e interrelación entre las diferentes artes. En este sentido, surgen textos en prosa en los que se superponen lo narrativo, lo lírico y lo ensayístico. Baste nombrar, como ejemplo, *Lancelot 28° 7°*, de Agustín Espinosa, que además contiene una serie de dibujos y cartografías que hacen que la lectura sea también una exploración y una contemplación.

La narrativa española de las últimas décadas ha sabido recoger sólo muy raramente la lección de las vanguardias. Junto a la proliferación de una novelística atrofiada e inocua hemos asistido al nacimiento casi milagroso de algunos autores insobornablemente innovadores.

III

La obra proteica de Julián Ríos se ha situado desde el principio en esos espacios de innovación: su primer libro publicado, *Solo a dos voces* (hay una nueva edición aumentada de 1999), es un conjunto de conversaciones con Octavio Paz acompañado de textos de éste y numerosas fotografías que constituyen un *respaldo* visual a las dos voces que dialogan. Vino luego *Teatro de signos / Transparencias*, un libro-montaje en el que numerosos fragmentos de la obra poética y ensayística de Octavio Paz aparecen ordenados en una *ruta* textual que pone de manifiesto la secreta unidad de sentido en la trayectoria del autor mexicano. Hay que decir que esta *ruta* es doble –el libro puede empezarse por el principio (y entonces se titula *Teatro de signos*) o por el final (y entonces su nombre es *Transparencias*). Diría más: el libro no tiene comienzo ni final, en tanto que carece de paginación. La *ruta* tiene lugar en el presente o instantaneidad de la lectura. *Teatro de signos /*

Transparencias introduce, por lo tanto, una serie de estrategias de revitalización de la lectura, que se convierte de este modo en un acto de placer, acto erótico y transgresor.

IV

En 1984 se publica en Barcelona *Larva. Babel de una noche de San Juan*, primera obra de un largo ciclo narrativo denominado precisamente *Larva* y que, en palabras del autor, habría de constar de cinco novelas. Desde 1973 venían publicándose en revistas europeas y americanas diversos fragmentos de *Babel*...

Si “el texto de Ríos opera sobre una base de brusca objetivación de la materialidad del lenguaje”¹, su relación con la materia plástica no es menos importante. A la “dispersión significativa” de que ha hablado Gonzalo Díaz-Migoyo² se une la diseminación de imágenes o signos gráficos cuyo sentido principal es la desestabilización del discurso narrativo tradicional y la introducción de nuevas *fuentes* significantes en el *río* caudaloso de la novela. Andrés Sánchez Robayna ha hablado de “desbordamiento visual: la página tipográfica se abre al grafismo, de un lado, y a la acumulación de notas, de otro, convirtiendo la lectura en un raro juego de incesante proliferación, un casi perverso juego de alusiones, interrupciones y referencias a un cúmulo de múltiples notas marginales”³.

Ya desde el dibujo de portada de Antonio Saura se nos propone un predominio de lo visual: el ojo que se desprende de la negra tinta nocturna será el protagonista de una novela planteada como un conjunto de fragmentos sonoro-visuales. Este “discurso en mosaico o *puzzle*”⁴ contiene algunos grafismos que funcionan como símbolos de significado múltiple. Así, por ejemplo, el trébol: representación del azar, de lo inaccesible-hermético, de lo fálico-

¹ Andrés Sánchez Robayna, “Larva, concha vacía, nadie”, en Andrés Sánchez Robayna y Gonzalo Díaz-Migoyo (eds.), *Palabras para Larva*, Barcelona: Edicions del Mall, 1985, p. 23.

² “La *palavra* de Julián Ríos”, en *Palabras para Larva*, cit., p. 50.

³ “Palabras para *Larva*”, Op. cit., p. 168.

⁴ Andrés Sánchez Robayna, Op. cit., p. 168.

testicular; el anillo de Moebius, imagen de lo circular, de lo recurrente e infinito (como la propia novela); el tatuaje de puntos negros en el vientre de una mujer (marca demoníaca, viruela, constelación, indescifrable mapa urbano).

Otras imágenes encontramos a lo largo de *Larva. Babel de una noche de San Juan*: una máscara de Milalias dibujada por el personaje femenino central de la obra (esa máscara es una mano que contiene un corazón que contiene un rostro; sobre ella comenta el narrador: “una imagen de Babelle vale más que mil palabras de Milalias”⁵); una leyenda áurea (“Monte le désir”), escrita con letras góticas blancas sobre fondo negro y representada también en su inverso reflejo especular; el juego entre el blanco y el negro se utiliza asimismo para la transformación óptica de una copa en un beso o para el deslizamiento de una frase en la oscuridad de una franja negra.

El *reino de la imagen*, sin embargo, se apodera de *Babel*.. fundamentalmente por medio del conjunto de fotografías que, bajo el título de “Álbum de Babelle”, aparece al final del libro. Las precede un fragmentario mapa de Londres, en el que las fotografías –que, como algunos dibujos, son obra del protagonista femenino– deberían irse situando como si se trazara una ruta que coincide exactamente con el itinerario de la novela. Además, “las fotografías, realmente antifantásticas y acarnavalescas (...), claramente informales, se combinan con el mapa de Londres para asentar la narración en el espacio real, pero al mismo tiempo, por su presencia prosaica, realzan la textura barroca de la novela. Arte anti Arte, se yerguen al final del volumen como un desafío a la elaborada paleta y pirotecnia verbal, o quizá yacen en la página como testigos del entorno trivial de tanta actividad franéticamente retratada”⁶. En buena parte de estas fotografías aparecen carteles, letreros, anuncios que sitúan a la escritura en el interior de la imagen. La especularidad de la obra se proyecta, de este modo, hasta el infinito: frases que contienen imágenes que contienen

⁵ *Larva*, Barcelona: Ediciones del Mall, 1983, p. 535.

⁶ David Hayman, “Imagen y enigma de *Larva*”, en *Palabras para Larva*, cit., p. 202.

frases... Esa ciudad real-irreal que aparece en las fotografías no es sólo un doble de la novela sino un mundo de signos autónomos y enigmáticos. Un laberinto (como el de Hampton Court, representado en una de las imágenes) que conduce al *finis mundi* (World's End, nombre de un pub cuya fotografía constituye el cierre simbólico de *Larva. Babel...*).

Las relaciones de esta obra con las artes plásticas pueden establecerse también por medio de su proximidad a cierta pintura contemporánea. En este sentido, David Hayman ha escrito: “Su babel es un tejido de sorpresas verbales, análogo a los laberintos chorreantes de Jackson Pollock. Al igual que los pintores del grupo CoBrA, Ríos sabe cómo disponer los colores para lograr efectos grotescos en los que las palabras se disuelven en significados y proliferan las alusiones para producir una fantasmagoría contemporánea como sacada del Bosco. El libro es denso en interés, como las últimas telas de Nicolás de Staël o los empastos de Albert Pinkham Ryder”⁷. El crítico Julio Ortega ha establecido ciertos paralelismos con algunos pintores de los que el propio Ríos, en otros lugares de su obra, se ha ocupado crítica-creativamente: “parece que mantiene como Saura un paisaje claroscuro, como Tàpies la resonancia de los signos puros, con Antonio Arroyo la vivacidad de lo inmediato, y en la otra orilla, con el mexicano Alberto Gironella la pasión por el esperpento lúcido, por los diálogos apócrifos de Valle-Inclán y Bergamín”⁸.

Como en *Babel...*, también en *Poundemonium*, segunda entrega de ese ciclo de escritura que es *Larva*, encontramos esa “lengua plástica: proteico protoplasma” de que ha hablado Saúl Yurkievich⁹. Si el cuerpo narrativo central de *Babel...* acababa con un página en negro (borradura textual, apagón de luz, ceguera del discurso), esa misma página oscura abre *Poundemonium*, estableciendo de este modo la renovación del ciclo en su circularidad incesante. Unas notas musicales intercaladas, al comienzo del libro, en las notas textuales (que configuran esa

⁷ Op. cit., p. 200.

⁸ “Transformaciones de *Larva*”, Op. cit., p. 130.

⁹ “Esa glotonería políglota de *Larva*”, Op. cit., p. 100.

escritura oblicua y especular que recorre todo el ciclo de *Larva*), y un ideograma chino (que representa al sol), constituyen el homenaje gráfico a Ezra Pound, poeta cuyos años londinenses vertebran esta obra y que, sobre todo en sus *Cantos*, renovó, a través de la alianza de las diversas artes, la escritura poética. *Poundemonium* contiene también, al igual que *Babel...*, un mapa de Londres y un álbum de fotos --imágenes todas cuyo sentido último es celebrar al creador del *imaginismo*.

V

En 1989 se publica *Impresiones de Kitaj. La novela pintada*, libro que originariamente había sido publicado en inglés, y que el propio Julián Ríos tradujo en colaboración con Isabel Galdámez. Como en *Solo a dos voces*, nos hallamos ante un largo diálogo en el que Julián Ríos va haciendo un recorrido por la obra del entrevistado: en este caso, el pintor Ronald B. Kitaj. Las reproducciones de obras del pintor norteamericano, comentadas y analizadas casi micrológicamente por ambos interlocutores, constituyen una suerte de *novela pintada*. Esta sugerente expresión, que Ríos introduce como subtítulo de este libro, puede considerarse como una propuesta de reinención de un género, el de la novela, a la vez denostado por la modernidad e ineficazmente recuperado por lo que ha dado en llamarse postmodernidad. Toda la obra de Kitaj podría verse de este modo como una gran fresco narrativo en el que los personajes aparecen, reaparecen y desaparecen, ocupando situaciones misteriosas o llevando a cabo acciones no menos enigmáticas. En el importante prólogo de este libro, Julián Ríos ha hablado de “la imaginación cómplice” y ha querido verla encarnada en “un supremo novelista en el que poesía, crítica y ficción sean uno y lo mismo”¹⁰. Para el autor español, “la ilustración es el corazón o *cor* –para decirlo en términos emblemáticos– y el texto que la acompaña el *anima* del libro”¹¹.

¹⁰ Vid. Julián Ríos, *Impresiones de Kitaj. La novela pintada*, Madrid: Mondadori, 1989, p. 12.

¹¹ *Impresiones de Kitaj. La novela pintada*, cit., p. 12.

Frente a un novelista que concibe la escritura como diseminación y conjunción de grafismos, tenemos a un pintor que recurre una y otra vez a la palabra escrita para *leer* sus propios cuadros. En efecto, una de las incitaciones que la obra de Kitaj ha procurado a Julián Ríos es la existencia de esos “prefacios” (o epílogos, pues suelen ser escritos mucho tiempo después de terminado el cuadro) que el pintor redacta como diálogo de la obra consigo misma a través de la escritura. No es extraño, por tanto, que en el caso de Kitaj vea Ríos “la pintura como metáfora narrativa”¹² y que relacione su obra con las sinfonías pictóricas (sinestésicas) de Whistler. Estos ejercicios de autoexégesis son conscientes, como también lo es la aproximación crítico-creativa de Ríos, de su precariedad y provisionalidad: “Lo que Kitaj encuentra particularmente estimulante es la provisionalidad de toda lectura, incluyendo por supuesto la del propio autor”¹³

VI

La literatura estrictamente ficcional de Julián Ríos se ha visto enriquecida en los años 90 con la publicación de *Sombreros para Alicia* (*Nuevos sombreros para Alicia* en el año 2001). Libro breve situado en uno de los numerosos márgenes de libertad que ofrece el ciclo *Larva*, *Sombreros para Alicia* postula una nueva modalidad en las relaciones entre escritura e imagen. Bajo la advocación de un lema joyceano (“Un sombrero es un sombrero”) y la presencia incesantemente metamorfoseada del personaje de Lewis Carroll, cada uno de los veintitrés relatos del libro tiene su origen en un sombrero dibujado por el pintor Eduardo Arroyo. Como un nuevo Sombrero Loco, Arroyo le ofrece a la escritura de Ríos una matriz visual a partir de la cual se desarrolla cada uno de los textos narrativos. Y esto también en un sentido estricto, físico: los sombreros, debidamente miniaturizados, aparecen al comienzo del relato, ocupando la posición que en los manuscritos medievales se reservaba a la letra capital decorada con profusión. Al final del relato, ya en una página entera y sobre fondo negro (negativo

¹² Op. cit., p. 67.

¹³ Op. cit., p. 551.

ampliado) reaparece el sombrero como si se tratase de un emblema mnemotécnico o de una imagen-epítome del texto.

VI

Los dos libros publicados ya en los años 90, *La vida sexual de las palabras*¹⁴ y *Álbum de Babel*¹⁵, suponen una nueva contribución de Julián Ríos al reordenamiento de los géneros y a la concepción del libro como montaje de textos. *La vida sexual de las palabras* reúne una serie de “conversaciones” o diálogos críticos acerca de diversos pintores y escritores. Los tres personajes centrales del ciclo narrativo *Larva* (Milalias, Babelle y Herr Narrator) reaparecen aquí para adentrarse, llenos de complicidad mayéutica, en el meollo de textos y pinturas. Algunas de estas “conversation pieces”, las que conforman la sección “Galerías y miradores” se centran en la obra de pintores como Eduardo Arroyo, Jordi Colomer, Kitaj y Antonio Saura. El *arte del ensamblaje* de que habla Ríos en alguno de estos textos alimenta también su concepción *plástica* del libro como mundo con-figurado.

Aún con mayor propiedad podría hablarse de *libro-montaje* ante una obra como *Álbum de Babel*. Proliferación de modos y modalidades de escritura, páginas constantemente solicitadas por la imagen significante. Desde breves textos críticos hasta una narración como “Las huellas de Robinson”, considerada como un antecedente de *Larva*. Desde ensayos verdaderamente iluminadores como el dedicado al pintor inglés Richard Dadd o al escritor francés Raymond Roussel, hasta los llamados “quijotextos” o las breves epifanías cómplices que integran la sección “Constelación alfabética”. Me parecen centrales, sin embargo, para nuestro tema la serie de “Fotonovelas (sobre imágenes de Antonio Gálvez)” que está precedida de un texto de presentación: “La cámara lúcida de Antonio Gálvez” y de un prólogo titulado “Cámara oscura”; y la serie que lleva por nombre “Primeras instantáneas de Berlín”. La primera reúne una suerte de micronovelas formadas por una fotografía y un texto que la *lee*. El carácter elusivo y alusivo de las

¹⁴ Madrid: Mondadori, 1991.

¹⁵ Barcelona: Muchnik, 1995.

fotografías se transmite también a los textos, que no aclaran el enigmático material fotográfico, sino que dialogan con él en el interior de su *cámara oscura*. Muy distinto es el tratamiento de las fotografías en “Primeras instantáneas de Berlín”. Aquí se trata más bien de apoyaturas visuales de textos nacidos como apuntes de viaje, fragmentos de un diario improvisado. Textos e imágenes revelan un mismo imperio de la mirada y del instante. Como en las fotografías de *Larva*, también aquí lo textual o lo pictográfico – rótulos, anuncios, grafitti– forma parte de unas imágenes que a su vez, en un juego de infinita especularidad, forman parte de un texto.

El complejo universo de Julián Ríos ha ganado en los últimos años nuevas galaxias: *Belles Lettres*, *Las tentaciones de Antonio Saura*, *Amores que atan*, *Retrato de Antonio Saura*, el *Ulises ilustrado* y *Monstruario*, algunos de los cuales han ido apareciendo en la Biblioteca Julián Ríos que está publicando la editorial Seix Barral. En muchos de estos libros se accede a “un objeto insólito, el Texto, que hace caducar de una manera decisiva la separación entre las artes”¹⁶. Así como la circulación entre las lenguas, los espacios y las épocas ha definido desde un principio su trabajo, lo que Barthes denominó la “circulación de las artes”¹⁷ aparece también como una constante de su mundo textual. Escritura e imagen tienen en la obra de Julián Ríos una mutua e intensa *vida sexual*.

¹⁶ Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso*, p. 157.

¹⁷ Op. cit., p. 157.