



HAL
open science

FILOSOFÍA DEL LENGUAJE Y POÉTICA DE JULIÁN RÍOS PHILOSOPHY OF LANGUAGE AND POETICS OF JULIÁN RÍOS

Stéphane Pagès

► **To cite this version:**

Stéphane Pagès. FILOSOFÍA DEL LENGUAJE Y POÉTICA DE JULIÁN RÍOS PHILOSOPHY OF LANGUAGE AND POETICS OF JULIÁN RÍOS. *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 2021, 8. hal-03506605

HAL Id: hal-03506605

<https://amu.hal.science/hal-03506605>

Submitted on 14 Nov 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

FILOSOFÍA DEL LENGUAJE Y POÉTICA DE JULIÁN RÍOS

PHILOSOPHY OF LANGUAGE AND POETICS OF JULIÁN RÍOS

Stéphane PAGÈS

Aix-Marseille Univ, CAER, Aix-en-Provence, Francia

stephane.pages@univ-amu.fr

Resumen:

Con motivo de la reedición de *Larva. Babel de una noche de San Juan* (1983) del escritor Julián Ríos, novela primigenia atípica y muy original, que lleva al límite varios recursos lingüísticos y narratológicos, se trata de abarcar y profundizar en el núcleo de esta empresa literaria, sintomática además de toda la obra riosiana, para poner de relieve la estética y poética de esta escritura que corresponde con lo que se puede llamar la estética de la simultaneidad.

Palabras clave:

Larva – Julián Ríos – juego de palabras – estética – simultaneidad – novela total.

Abstract:

On the occasion of the re-publication of *Larva. Babel de una noche de San Juan* (1983) by the writer Julián Ríos, an atypical and highly original early novel, which takes a number of linguistic and narratological resources to extremes, the aim is to examine and delve into the heart of this literary enterprise, which is also symptomatic of all Ríos's work, in order to highlight the aesthetics and poetics of this writing, which corresponds to what can be called the aesthetics of simultaneity.

Key words:

Larva – Julián Ríos – pun – Aesthetics – simultaneity – total novel.

«Me gustaría ser plural como el universo y tener el ojo de la mosca.»¹
Julián Ríos

«Todo, en el mundo, existe para acabar convirtiéndose en un libro.»²
Stéphane Mallarmé

Sólo se reeditan las obras maestras. Por eso, podemos alegrarnos de que, casi cuarenta años después de su publicación en 1983, se reedite en 2021 el Opus Magnum de Julián Ríos, *Larva. Babel de una noche de San Juan*³. Considerado por algunos críticos como la mejor novela de la transición española, junto con *Paisajes después de la batalla* (1982) de Juan Goytisolo, forma parte de las mejores novelas españolas del siglo XX, en concepto de Julio Ortega (1999). Por algo será.

No se trata aquí de reseñarla ni de proponer una reevaluación crítica⁴. A partir de esta novela primigenia atípica y muy original, que extrema varios recursos lingüísticos y narratológicos, se trata sobre todo de intentar abarcar y profundizar en el núcleo de esta empresa literaria, sintomática además de toda la obra ríosiana, con el objetivo de poner de relieve la estética y poética de esta escritura.

Si la vocación universal del artista es procurar captar el mundo en su totalidad, entonces se puede considerar que lo que caracteriza antes que nada la escritura y la poética de J. Ríos es la estética de la simultaneidad⁵. Y con el andar del tiempo hoy es posible valorar que con esa larva proteica y compleja, que constituye una mirada especial al mundo, J. Ríos ha sabido anticipar a su manera y con gran clarividencia algunas de las problemáticas y cuestiones tan actuales como candentes.

La exuberante escritura del juego de palabras

Lo que salta en seguida a la vista – y más aún al oído si se lee en voz alta – cuando se lee cualquier línea de *Larva* es la exuberante escritura del juego de palabras. El autor intenta sacarle el ju(e)go a cada una de las palabras hasta obtener la última gota y/o letra. Ahora bien, si se compara el funcionamiento del signo lingüístico estándar y rutinario con el larvario que practica el acoso textual, y en especial el acoso al signo, se puede percibir una ilustración de la estética de la simultaneidad al nivel del juego sobre el significante que consiste precisamente en romper con la linealidad del lenguaje tradicional.

Como demostró Saussure en su *Curso de lingüística general*, cualquier signo lingüístico está asociado con una serie de palabras (un «paradigma» según la denominación saussureana) que le están vinculadas desde el punto de vista gramatical, del significado y del significante. Piénsese en el célebre ejemplo dado con la voz *enseñanza*:

Así la palabra francesa *enseignement*, o la española *enseñanza*, hará surgir inconscientemente en el espíritu un montón de otras palabras (*enseigner, renseigner*, etc., o bien *armement*,

¹ Versión española de una cita sacada de una entrevista realizada en francés con Pascale Casanova, *Les jeudis littéraires*, France Culture, el 9 de julio de 1998. La traducción es mía.

² Traducción española de la famosa frase de S. Mallarmé cuya versión original exacta, sacada de una entrevista, es: « Au fond, voyez-vous, me dit le maître en me serrant la main, le monde est fait pour aboutir à un beau livre...», texto establecido por Abréactions Associations d'après Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Bibliothèque Carpentier, Paris, 1891, p. 65.

³ En realidad, empezó a publicarse por entregas desde 1973 en distintas revistas españolas y extranjeras.

⁴ Para ello, véase mi tesis inédita (2000) dedicada a *Larva* así como la obra colectiva (2007) que he coordinado sobre la obra de Julián Ríos (se precisan las referencias en la bibliografía final).

⁵ Ver al respecto los trabajos reunidos por Dominique Viart sobre el tema, *Jules Romain et les écritures de la simultanéité: Galsworth, Musil, Döblin, Dos Passos, Valéry, Simon, Butor, Peeters, Plissart* (1996).

changement, etc., o bien éducation, apprentissage)⁶; por un lado o por otro, todas tienen algo de común. Ya se ve que estas coordinaciones son de muy distinta especie que las primeras. Ya no se basan en la extensión; su sede está en el cerebro, y forman parte de ese tesoro interior que constituye la lengua de cada individuo. Las llamaremos *relaciones asociativas*. (Saussure 1945: 147)

Es el carácter diferencial del signo que aglutina una cadena de significantes; y por supuesto, esta asociación paradigmática sufre un procedimiento de selección según lo que quiere expresar el locutor:

En el momento en que pronunciamos la oración «¿qué te ha dicho?», hacemos variar un elemento en un tipo sintagmático latente, por ejemplo, «¿qué le ha dicho (a usted)?», «¿qué nos ha dicho?», etc., y así es como se fija nuestra elección sobre el pronombre *te*. Así en esta operación, que consiste en eliminar mentalmente todo lo que no conduzca a la diferenciación requerida sobre el punto requerido, están en juego tanto los agrupamientos asociativos como los tipos sintagmáticos. (Saussure 1945: 154)

Ahora bien, tal y como lo han subrayado ya varios analistas, lo que caracteriza el signo lingüístico larvícola es justamente lo contrario, la ausencia de fijación (o de *eliminación* para utilizar el término de F. de Saussure):

[...] el texto de Ríos se resiste a la fijación. (Hayman 1985: 75)

Fluencia del lenguaje. No existe [en *Larva*] asidero, ni fijaciones. El lenguaje fluye destruyendo y evitando cualquier posibilidad de *arrêt*, *détente*, fijación, significado extático. (Martínez Torrón 1985: 56-57)

Resulta imposible ajustar esta *escritura maravillosa en constante metamorfosis* al rigor del cálculo y la medida, porque su centro siempre será móvil y los nudos -enigmas- *corredizos*. Este paseo por el juego de luces y sombras que sugiere la novela, nos ha permitido comprobar, una vez más, que en *Larva* no hay signos unívocos. (Gudiño 1988: 50-51)

Prueba de ello son las siguientes secuencias prototípicas sacadas de *Larva*: «Jadeando y jaleando y jodeando» (p. 69), «La perinola !, del perillán. Y qué peripecias ! El periquito peripuesto se perderá en el boscoso perineo...» (p. 514⁷), «Azora a azora azorada la zura Zoraída avizorando desde el aire en su pájaro de acero zarandeado por el azur... (p. 486)». Todas ellas proponen, por ejemplo, un tratamiento paronomástico del significante y dejan que emerjan los elementos del eje paradigmático en lugar de excluirlos y de fijarse en una unidad al igual que el discurso tradicional. Ahora bien, expresar esos agrupamientos asociativos, virtualmente latentes y simultáneos, es precisamente lo que fundamenta y origina el mecanismo del juego de palabras desde la paronomasia, la palabra maleta, el juego polisémico hasta el juego por enlace o *ad litteram* y el desvío de citas que representan la mayoría de los retruécanos que se pueden apuntar en *Larva*. Y la «-s» de la expresión *juego de palabras* muestra a las claras que la escritura lúdica consiste en jugar por lo menos sobre dos palabras que se hacen eco o se superponen.

Siendo una figura morfológica que coloca próximas dos palabras fónicamente semejantes («feliz desliz», p. 433; «doy fe del feto», p. 79; vaginal / paginal, p. 86), hacer un juego paronímico equivale a insistir en la diferencia del significado a través de una relación formal parecida entre distintos vocablos. Pero, sobre todo, equivale concretamente a mostrar y dejar salir a la superficie las voces latentes pertenecientes al eje asociativo de una palabra. Así

⁶ [Si se toma la palabra española *enseñanza*, las palabras asociadas serán *enseñar*, o bien *templanza*, *esperanza*, etc., o bien *educación*, *aprendizaje*, etc. A. A.]

⁷ La edición de *Larva* utilizada aquí es la de las Edicions del Mall (1983). En adelante, sólo se indicarán las páginas.

considerada, la paronomasia no es más que un ejemplo de la parte explícitamente visible de esa estética de la simultaneidad ludolingüística.

Otro recurso propio del juego de palabras, que lleva al extremo dicha estética es el de las llamadas «palabras maleta». J. Ríos no deja de declinarlo maliciosamente en diferentes denominaciones tanto jocosas como adecuadas, como por ejemplo las «palabras maleta», las «palabras mellizas» o también «palabras mulata». Sabido es que una palabra maleta es el resultado de la amalgama de dos palabras basada en el significante para crear una descarga semántica al nivel del significado como si se tratara, mediante este procedimiento neológico – pero no académico– de crear un cortocircuito expresivo: «tonteorías» (p. 468); «traumartirizada» (p. 432); «gigantetona» (p. 47); «manipoluciones» (p. 462), «blabalbuceando» (p. 99); «equivocablos» (p. 50). Siendo la condensación y fusión de dos palabras fuente de placer según el análisis freudiano –por ser un chiste algo sintético que expresa un encuentro feliz– la palabra maleta es otra huella de la estética de la simultaneidad. Consiste en enseñarnos a ver la parte sumergida del eje paradigmático que reúne voces virtuales inseparables que desembocan en una palabra a partir de la más mínima unidad formal homofónica. Hasta tal punto que la paradójica lógica aritmética de la palabra maleta es que *uno más uno es uno (o son tres)*. A propósito de esas palabras mestizas o maliciosas, J. Ríos manifestaba lo siguiente que confirma su deseo de ruptura con el signo lineal tradicional en favor de lo simultáneo:

Y este tipo de escritura aunque no se lo proponga, ayuda a destruir un orden opresivo y muerto. En esto pueden ser cómplice muy eficaces esos alegres anarquistas o snarkistas que son las palabras-maletas, que vivifican el lenguaje y lo mortifican, ponen al descubierto sus represiones más ocultas; re-presentan el flujo del pensamiento en toda su inmediatez, sin intermediarios, y ofrecen un haz de significaciones *simultáneas* que destruyen la linealidad del lenguaje convencional.⁸ (Parra & Martín 1977: 75)

Por lo demás, aunque la polisemia no sea el jugar del vocablo más frecuente en *Larva*, es otro ejemplo de los juegos de palabras que se pueden encontrar⁹. Consiste en condensar en una palabra varios significados relacionados: «Sí, la iglesia custodiada por las dos calaveras... [...] Hay allí un gran calavera enterrado –no se sabe dónde exactamente– que en vida llevaba a Cristo y, al morir de mala manera, acabó quizá llevándose el diablo.» (p. 344). Aquí la simultaneidad es la pluralidad de significados contenida en la misma expresión lingüística y el juego muestra esta pluralidad de significados asociada a un mismo significante que es un polisema.

Es posible por fin reunir los juegos por enlace sintáctico, los que juegan con el sentido literal así como los que desvían citas ya que comparten la misma manipulación del significante que consiste –por el encadenamiento sintáctico, una lectura literal o el hecho de visitar expresiones– en simultaneizar dos lecturas paralelas para crear así anfibología y equívoco: «Yo soy el que es hoy» (p. 425), «Mucho porno y poco parné. Por no dar, Bob no dio ni un chelín.» (p. 401), «[A lo hecho, pecho ! Ama a la amazona erógena...] (...) y ella deja por fin su sujetador» (p. 497), «Ese, no. Y, con pasión, besaste ese no seno.» (p. 497), «la torre de papel» (p. 12, 32, 469), «Les tours de Babelle» (p. 40), «nadie es profeta en su lengua materna» (p. 154).

Y este dispositivo lúdico se multiplica por la base políglota de la escritura –que maneja varios idiomas como por ejemplo el francés, el inglés, el italiano, el sueco... En efecto, la aproximación plurilingüe del signo que puede enfocarse y entenderse según el prisma de

⁸ Lo subrayado es mío.

⁹ Este tipo de juego de palabras en efecto más bien escaso, sin duda, primero, porque la mayoría de las palabras del léxico tradicional es polisémica (y así forma parte del funcionamiento «normal» del lenguaje) y además, porque a diferencia del significante, no es la parte más evidente de la pluralidad y simultaneidad, porque se relaciona con la cuestión abstracta de la significación.

distintas lenguas contribuye a cambiar y densificar su significado: «Telle vipère, tel fils» (p. 296), «triste trame» (p. 100), «trifolia del Roman à Klee» (p. 36); «Don Johannes Fucktotum» (p. 196 ; 398), «la joie lactée» (p. 426), «Veux-tu encore becquer ? Rima a rima, mi poeta a la moda.» (p. 103), «infancy means in fancy» (p. 512). Así, esta conciencia multilingüe y translingüística del signo es la otra dimensión de la estética de la simultaneidad ya que permite fomentar el juego tanto al nivel del significante como del significado.

Al fin y al cabo, la escritura lúdica y translingüística no hace más que traducir esta estética de la simultaneidad. Corresponde a la concepción que tiene J. Ríos de la lengua –siendo cada lengua el resultado de un mecanismo de mestizaje– y explica su proyecto artístico literario utópico de escribir una novela forjando un idioma universal (véase el último apartado de este artículo). Esto aparece varias veces en *Larva*, a través de la voz del personaje emblemático, Milalias, que padece ludopatía lingüística:

Al deslenguado no se le iba la lengua. Ni, en el fondo se iba de ella. Un día de Pentecostesauero en que se le calentó la lengua, de tanto paladear sus palabrasas, le dijo a su bella babélica: Mm. Me regalo. Y le estoy haciendo un regalo, un don de lenguas, a mi lengua. Y todas van a hacerse lenguas de mi lengua. (Cada día más gorda, y larga. Ay, neniú, no sabías aún que nadie es profeto en su lengua materna. Ni profeto en su patrino. Ba ! Vorto aborto...) (n. 4, p. 154)

Hablemos llano castellano, a secas. Kasteyano de Kastella. Al fin todos los idiomas acabarán encontrando su idiorma. Ancha es la la lengüeta de Castilla...(n. 13, p. 470)

Y por supuesto, al margen del universo larvario el propio escritor ha tenido la oportunidad de explicar y precisar su poética en varias declaraciones que confirman y aclaran cuanto se ha comentado y expuesto hasta ahora sobre esta estética de la simultaneidad:

J. Ríos: Me interesaba ensanchar el castellano, que todos los idiomas se disfrazasen de español. A mí, me interesaba ese juego: que el castellano pudiera transformarse en un dioma que los comprendiera a todos. El castellano disfrazado acogiendo en su cauce todos los idiomas.

Porque casi todos los idiomas tienen su lugar en Larva: el malayo, el turco, el árabe, el japonés...muchísimos. Un profesor de Tejas le decía hace poco a Julián Ríos que si se reúnen hispanistas de diversos países y se empiezan a leer unos a otros, las carcajadas se oirán en Pekin, porque al hablar castellano un japonés o un turco están utilizando palabras de su propio idioma. Así, 'gorda', en castellano mujer gruesa, significa, en otro idioma más exótico prostituta. Eso quiere decir que todo idioma tiene una especie de sótano oculto. Nadie es dueño de su propio idioma, es algo demasiado grande para que nadie pueda poseerlo. (Fontova 1984: 15)¹⁰

Así, como en una especie de crisol que mezcla múltiples idiomas, la escritura de *Larva* reúne diferentes lenguas en una torre que ya no significa confusión o caos, sino una reconciliación multilingüe que construye una Babel inmensa y feliz.

***Larva*, una novela mille-feuilles o un cuento interrumpido**

De la misma manera que el ludismo de la escritura superpone palabras para multiplicar el juego y el sentido, a través de un idioma utópicamente universal, al nivel narratológico el dispositivo sirve para superponer y multiplicar relatos hasta proponer una sinfonía de historias – pese a algunas críticas y la consabida polémica que desató *Larva* que postuló lo contrario. De ahí la *boutade* de J. Ríos: «¿Un resumen de *Larva* ? Pues... ¡*Las Mil y Una Noches* contadas por Rabelais !» (Poncet 1995: 11)

El caso es que *Larva* tiene una estructuración especial así como un modo de lectura que le es propio. El lector que descubre la novela se da cuenta desde las primeras páginas que las

¹⁰ Los pasajes en cursiva corresponden con las palabras de Rosario Fontova que se entrevistó con J. Ríos.

de izquierda constituyen en realidad una anotación de las de la derecha –prueba de ello es la letra de tamaño más reducido como si fuera una glosa– y remiten a su vez a una parte final titulada «Las notas de la almohada»¹¹. Total, la simultaneidad descrita al nivel de la escritura lúdica y translingüística, volvemos a encontrarla al nivel de la prosa; y por este juego sistemático de remisión no a pie de página sino dentro del cuerpo y del espacio de la narración de una novela estereofónica, la prosa deja de ir en línea recta –tal y como dice la etimología– para ser tridimensional:

Las páginas de la derecha casi siempre las de la *acción*, pertenecen a los protagonistas. Y las de la izquierda –las de la reflexión del lenguaje *se réfléchissant*– al narrador-escolista. Esta página es muchas veces, literalmente un espejo que deforma la opuesta. Y al final de cada capítulo, a modo de síntesis, hay una serie de notas que tienen títulos, como NOTAS DE LA ALMOHADA...Por tanto, los personajes –y el hipotético lector– se mueven en múltiples direcciones...(Parra & Martín 1977: 74)

La estética de la simultaneidad se plasma pues en la técnica digresiva reiterada hasta el extremo. Al igual que el juego de palabras, que consiste en exhibir todo el potencial asociativo de una palabra, este mecanismo del cuento interrumpido traduce en realidad un prurito que transforma lo asociativo en lo digresivo para desembocar en una ruptura total de la linealidad en pro de una forma de simultaneidad (y espontaneidad) consagrada hasta tal punto que la más mínima palabra es una oportunidad para divagar ya desde el punto de vista ludolingüístico, ya desde el ángulo de la trama narrativa:

[Saboreaban lentamente cada palabra, dándole vueltas, como un caramelo. Golosina a glosina... [...] A veces una sola palabra se convertía en un festín para políglotones.]
Golosa? glosa a la gola! contestó Milalias. (p. 495)

Tenemos también un ejemplo muy sintomático de esta técnica en la novela ensayo de J. Ríos *Álbum de Babelle* –concepto que expresa un sincretismo genérico acorde con la estética de la simultaneidad–¹² en la que encontramos de nuevo a los dos protagonistas de *Larva* en una historia imposible de contar por las interrupciones y digresiones incesantes de Milalias:

Cuentan, había empezado a contar Babelle a su hora dorada, hacia las dos de una luminosa tarde primaverbal, mientras empujaba en compañía de Milalias la silla de ruedas de la Reina por el jardín perfumado de senderos que se trifurcan [...]
-¿Quiénes cuentan? - se extrañó Milalias.
Cuentan, repitió Babelle ya al pasar junto a la estatua nudosa de Peter Pan, que al caer la noche mil dos...
-Emil y dos -asimiló Milalias-. No irás a recontinuar con tus cuentos galanos...
Pasaba airosa una belleza de Bagdad con máscara negra y yashmak y el aladino se quedó rezagado unos pasos para apreciar cómo una ráfaga se afanaba en la roja túnica y le esculpía un culo escultural.
Cuentan, continuó impávida Babelle, que al llegar la noche mil y dos el rey Scahriar...
-Suenan mejor Shahriyar- dijo Milalias, y ya se iniciaba uno de sus pasos de chanza-. Qué rico sha sha sha... (Ríos 1995: 9-12)

Dos páginas después, Babelle se verá obligada a concluir que «Shahrazad se dio cuenta de que había llegado la autora...», recordando así el recurso de la obra digresiva por antonomasia, *Tristram Shandy* (1759), de Laurence Sterne, a quien J. Ríos considera como uno de sus maestros –junto a Rabelais y Cervantes– por haber explorado el espacio de la página¹³ así como un nuevo modo de leer.

¹¹ Guiño intertextual a la obra del escritor japonés, Sei Shōnagon, *El libro de la almohada*, del siglo XIII, que es una de las afinidades electivas de J. Ríos.

¹² Véase la última parte del artículo.

¹³ Como la página final negra de la novela que volvemos a encontrar en *Larva* (p. 450).

Así, esta ausencia de linealidad, que equivale en cierto modo a una fijación en el eje paradigmático –ya que implica una incapacidad de progresar linealmente en favor del impulso de ceder a la tentación de lo asociativo– se concretiza en este mecanismo de inserción compulsivo de modo que la digresión es otra manifestación de la estética de la simultaneidad.

Sin embargo, no cabe pensar que con *Larva* tenemos una historia con tres niveles tan fragmentada que funcionan por separado sin orden ni concierto. Pues, si la estructuración de la novela se encarga de disociar las tres pistas de lectura –correspondiendo más bien las notas de la izquierda y finales «de la almohada» con los entremeses ludolingüísticos y la vida ordinaria de Babelle y Milalias mientras que las páginas centrales de la derecha nos entregan la versión novelesca transcendida y fantaseada del baile de máscaras de una noche de San Juan con Don Juan y la Bella Durmiente– al contrario el mecanismo del relato se cuida de interferirlos y confundirlos progresivamente.

Por poner sólo un ejemplo, la bailarina hindú de una irresistible sensualidad que baila alrededor del fuego junto a Don Juan descrita página 23 de la derecha durante el baile de disfraces:

La danza del fuego...y Don Juan se asomó al porche. Llama que llama. Cherchez la flamme ! espiando desde su rincón en sombra. Flama flamenca ? Ahó, qué llamativa...qué llama altiva...y seguía encandilado, qué lasciva...las contorsiondulaciones (: centelleos de ajorcas, en sus culebracos serpentintineantes de aquella bailarina hindú.

Es en realidad la cajera de la tienda hindú a la que echa el ojo Milalias cuando va de compras y con quien acabará por entablar conversación, según lo que viene descrito (por Babelle) en la página impar siguiente de la izquierda en una nota:

Mana Kaur...:

La princesa-esclava de la tienda india de Shepherd's Bush Road donde comprabas tus provisiones de noche -y la manzana, sólo una, de las discordias. Distante, y distinta, tu mana...Tan exótica, con aquella indumentaria. En sarí y tan seria siempre, clavada a la caja registradora. Y vigilada constantemente por el barbirruco del turbante. Echaba fuego por los ojos la vez que intentaste entablar palique con ella, mientras rebuscabas en los bolsillos los últimos peniques. Hasta que se te presentó la ocasión de abordarla sola, en la cabina telefónica de Brook Green, frente a su escuela. (n. 5, p. 24)

Siguiendo el modelo estructural del microcuento de Cortázar, *Continuidad de los parques*, tan famoso como vertiginoso, *Larva* construye así una progresiva pero continua intersección de los distintos niveles narrativos hasta superponerlos y confundirlos por completo para desembocar en un solo universo diegético. Y este progresivo pero constante juego de interferencia de relatos termina por un desenlace insólito: a medida que el lector va avanzando en su lectura, acaba por descubrir el vértigo del encuentro puesto que se da cuenta de que dicho dispositivo deconstruye en realidad la novela que están escribiendo los dos protagonistas, Babelle y Milalias, que *escribiven*. Esta palabra maleta significa que no escriben lo que viven sino que intentan vivir lo que escriben:

Y todo lo que estaba sucediendo le sucedía en realidad a mi doble, esa «Babelle» que inventaste ?, como en un espejo o en la pantalla de un cine, y yo acababa de entrar en mitad de la proyección. (Nota 58 de la Almohada «Traje de noche...», p. 539)

Hay pues una genial inversión de la dialéctica realidad-ficción y un meticuloso juego especular de abismación ya que se entiende que la novela que se está leyendo no es más que la que están gestando estos dos personajes estafalarios que viven aventuras disparatadas y a menudo jocosas, una novela titulada *Larva*...:

Cómo va eso, Mr. Alia. Y su orbilibro eterno ?

Don Juan, escapando, y haciendo brazo en alto un gesto de despedida (con el índice y el dedo del corazón cruzados ?) o de desesperación: –Lo ando reescribiendo, voy acabando... (p. 301)

La réplica encierra en las iniciales el acrónimo de L.A.R.V.A., de ahí que esté anotada del modo siguiente en la nota 3 de la página de la izquierda para subrayar implícitamente el juego metadiscursivo:

LARVA, acaso?:
So! No sigas con las siglas! **Largaos a rehacer vuestro acrónimo!** (p. 300)¹⁴

Este guión de *continuidad de los cuentos* se confirma más de cien páginas adelante con una nota de las páginas de la izquierda que hacen descubrir los bastidores de este juego autorreferencial de construcción y de deconstrucción:

Milalias solía mirar maravillado por las noches, desde su nido de Fénix, en Brook Green, el libro de mármol blanco en el escaparate iluminado de la funeraria de enfrente. The marble book in marbled paper...De mármol ha de ser el libro, y de mármol la cabecera...Duro de roer. Se lo dedicaremos a la primera *larva* que roa estas carnes de novela...El primer libro larvario ha de ser negro, como el carbón¹⁵, pero el último será blanco, como la nieve. (Homenaje al albominable hombre de las nieves ?...) De una blancura cegadora. (n. 5, p. 426)

Este modelo narrativo para armar, de convergencia y unión de distintos niveles narrativos aunque comunicantes que se mezclan al final en una lógica de transfiguración y de anamorfosis afín a la larva –de ahí el título programático– para formar un solo libro elaborado con una construcción en abismo y un juego de superposición ilusionante, es otro efecto de esta estética de la simultaneidad. Muestra que *realidad* y *ficción* no se pueden disociar y no son más que un conjunto con fronteras irresolubles¹⁶; una estética de lo simultáneo que también volvemos a encontrar al nivel de la narración en la medida en que se confunden varias voces hasta tal punto que resulta casi imposible saber a todas luces quién cuenta y asume el relato como lo señala a las claras la precisión de la sección final *Notas de la almohada*, presentada como: «(Pergeñada por Babelle y traducidas [con interpolación del Herr Narrator] por Milalias)» (p. 451).

Larva, una novela total o un orbilibro

El mecanismo del juego de palabras –que simultanea dos paradigmas asociativos–, la digresión constante, con ese dispositivo narrativo de remisión frenética y por fin, la polifonía narrativa, son otras tantas características de esa arte poética de la simultaneidad y del concepto de novela total que expresa el palíndromo –pasión de Milalias–, *orbilibro*, aplicado varias veces explícita o implícitamente a *Larva* desde la famosa solapa (para las ediciones que la tienen):

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

¹⁴ El subrayado es mío.

¹⁵ No se puede sino pensar en la primera edición de *Larva* con la cubierta negra dibujada por Antonio Saura.

¹⁶ «J. Ríos: El origen de *Larva* es una disparatada biografía ficticia que intenta acortar las distancias entre la verdad y la ficción, entre la escritura y la vida. Los protagonistas no siempre saben distinguir entre lo que se vive y lo que se escribe.» (Hayman 1981: 24) La traducción es mía.

alia, encierra tal Babel nocturna: [...]
Los vaivenes de Don Juan y la Bella Durmiente
– la mujer de sus sueños – en esta noche de verano.
Las vueltas y revueltas del tenorio alrededor de la
novia, eterna, rondándola de rondó, en el carnivals
ensortijado de un orbilibro. [...]

Y durante el transcurso de la novela:

Al pie de la escalera, entre los almohadones del rincón oscuro de la izquierda, la Alicia indochina del minivestido de flores de lis le hacia carantoñas al orugón azul de lentes negros que fumaba plácidamente su narguile meditando ante un atlas¹⁷ abierto.

Atlas ? Orbilibro ese atlas... (p. 267)

((Acabado ? Sendeces. La tontería endemoniada de querer concluir...El pobre da vueltas y más vueltas y no se entera de que su orbilibro no tiene ni principios ni fines. Ni pies ni cabeza. Ni principios. NI FIN.)) (p. 301)¹⁸

El palíndromo es un juego de palabras notable; el tour de *force* paradójico (o de *farce* según J. Ríos) consiste en manipular el significante de izquierda a derecha o de derecha a izquierda sin que provoque ningún cambio al nivel del significado de modo que el mecanismo lúdico desemboca en una reversibilidad o simultaneidad perfecta a pesar de dos ángulos de vista distintos¹⁹. Ahora bien, detrás de este neologismo y de esta manipulación ludolingüística se esconde en realidad un ideal fantaseado por todo gran escritor: el de escribir una novela total.

El primer piso de esta enciclopedia total es el sustrato lingüístico de la escritura de *Larva* que ofrece un abanico muy abierto de idiomas, conforme a la intención confesada de J. Ríos –ya expresada a través de la voz de su personaje, Milalias– de «[...] ensanchar el castellano, que todos los idiomas se disfrazasen de español.» (Fontova 1984: 15) Y al respecto, un crítico piensa haber podido identificar de hecho más de unas treinta lenguas en ese cuento babélico de una noche de San Juan:

He apuntado en esta novela, sin duda con algunas omisiones, más de treinta lenguas que se relacionan y se corrompen voluptuosamente con el español (por no hablar del árabe y de su carácter mestizo: ¡un capítulo entero, *Algarabía*, está escrito con palabras de origen árabe!) Por supuesto, predomina el francés-inglés-italiano-portugués-catalán-alemán, pero también hay muchas lenguas muy desconocidas para nuestros oídos: por ejemplo, el *suhali* de Tanganica y Zanzíbar, o el *lunfardo*, la jerga del Río de la Plata. Además, toda la jerga, especialmente la inglesa y la norteamericana, parece seducir al autor por su impacto y su expresividad canallesca. [...] ¡En definitiva, Ríos no ha hecho más que rozar el patrimonio universal! (Soler : 1986: 15)²⁰

Un inventario que reconoce el propio J. Ríos, subrayando que casi todos los idiomas tienen su lugar en *Larva*: el malayo, el turco, el árabe, el japonés... El escritor gallego opina en

¹⁷ Palabra anotada así en la note 8 de la página de la izquierda (p. 266): «Salta ese atlas ! : Librote altísimo requiere vigoroso alpinista». Además del juego anagramático con las palabras *salta* y *atlas* que se hacen eco, se habrá identificado otro acrónimo definitorio que suena como un lema y un guiño metafórico y humorístico a lo que es *Larva*.

¹⁸ Es la continuación del fragmento citado más arriba situado en la misma página. Y el palíndromo viene anotado de la manera siguiente en la note 4 de la página de la izquierda (p. 300): «Urbi et ... Et orbi, librote !». El juego de palabras consiste en el desvío translingüístico (con respecto al latín) de una expresión fosilizada para darle otro alcance y significado universal.

¹⁹ Cuando una palabra se puede leer de manera reversible pero sin conseguir la misma voz, se habla en francés de « anacyclique » y no de palíndromo.

²⁰ La traducción es mía.

efecto que «[...] todo idioma tiene una especie de sótano oculto.», que «Nadie es dueño de su propio idioma» y que «es algo demasiado grande para que nadie pueda poseerlo.» (Fontova 1984: 15) de modo que el crítico, Ilán Stavans, consideró que esta novela enciclopédica fue soñada y escrita en una suerte de esperanto. (Stavans 1991: 286)

Y este ecumenismo lingüístico se ve reforzado a veces, como hemos visto, por el juego de palabras translingüístico que somete algunas voces a una aproximación y conciencia políglota que contribuye así a duplicar el sentido aunque esta lectura ambivalente de palabras de doble fondo puede de vez en cuando pasar desapercibida:

Bate, vate, bate las alas. Volverán las oscuras, mi oscuro golondrino de Londres. Alló! Do! la!, a Londra... Y venga a engolondrinarse. De picoteos en explicocoteos. Veux-tu encore becquer ? Rima a rima, mi poeta a la moda. Tus feministas sabihondas, y otras preciosas ridiculonas! Les recitabas tus popoemas escocogidos. A rimas, lo que hay que arrimar. Verso a beso. (p. 103)

En distintas entrevistas, J. Ríos ha tenido la oportunidad de dar varios ejemplos y de aclarar el alcance de dicho mecanismo ludotranslingüístico que consiste en introducir frases y palabras de idiomas extranjeros de manera polisémica – confirmando así el procedimiento:

«-Ya que acabas de aludir al lenguaje de *Larva* -verdadero *tour de farce*, para emplear uno de tus juegos de palabras- quizá convendría preguntarte qué persigues al introducir frases y palabras de idiomas extranjeros.

En primer lugar, el protagonista de la novela es un *deslenguado*, digamos, un extranjero o meteco en su lengua. El nombre o alias de la protagonista, Babelle, creo que es también bastante significativo, ¿no? [...] Pero a su vez nuestro idioma doma muchas veces esas palabras intrusas. Se producen curiosos fenómenos de refracción al pasar las palabras de un medio lingüístico a otro completamente distinto. A veces, también, las palabras se convierten en sorprendentes boomerangs. Por ejemplo, en un episodio babélico que ironiza sobre una serie de clichés bélico-políticos, la palabra guerrilla, después de pasar o pasarse de clichés, regresa a su idioma de origen convertida en gorilla. Y el brindis de un partidario de la Junta chilena, pocos días después del asesinato del Allende, este brindis *Por Chile !*, se transforma en el italiano *Porcile, pocilga*²¹. Bueno, casi todas las palabras extranjeras tienen que pasar por el filtro, la red del castellano. Tengo que aclarar, además, que el campo lingüístico de la novela es fundamentalmente el de las lenguas romances-romances en todas sus acepciones. Y no hay que olvidar que todo idioma es un palimpsesto de idiomas. [...] En *Larva* me interesaba superponer palabras de diferentes idiomas, injertarlas en el castellano, para que la escritura resonase polifónicamente y revelase en cierto modo el mestizaje de nuestro idioma. Y esto procurando que no se perdiese un primer nivel de inteligibilidad. Para dar dos muestras muy breves que tienen por base el sánscrito, idioma matriz del castellano. En dos pasajes eróticos en que abundan las alusiones míticas orientales, figuran estas dos frases : *El disoluto (punito !)* entregado a mujeres de toda laya y *Bogha bogha, batalero, que m'altera tu manera de rimar*. Son frases comprensibles a la primera lectura pero, evidentemente, al saber que en sánscrito laya es *disolución* y *bogha, goce, posesión física*, es posible añadir un nuevo nivel al texto. Pero, insisto, me interesa ante todo que un primer nivel inmediato, literal, de la escritura sea comprensible sin dificultad. El resto es exceso ; algo que se da de propina...» (Parra & Pacheco 1977: 74-75)

Si el objetivo de esta empresa titánica es mostrar que el mestizaje forma parte intrínsecamente del funcionamiento de los idiomas, también corresponde con el deseo del escritor de *hacerse extranjero a su lengua* (Brisson 1992). Con esta base plurilingüe, J. Ríos explora los lenguajes de la humanidad y territorios desconocidos; y haciendo suyo el lema de Wittgenstein –«los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo»²² –, intenta sobre

²¹ Se trata del pasaje siguiente de la página 42 de *Larva* : «A coger el trébol...

Por Chile !, levantó su copa un SS, simiesco y siniestro, de espejuelos negros. Por Chile ! !, ecoreó el brindis desenvainando su machete, y chocó los talones, un Hitler charlotesco. Porcile ! ! !, chilló al lado, haciendo un corte de mangas, la miliciana garibaldina de la camisa roja y con un pañolón rojo al cuello. »

²² Proposición 5.6 de su obra *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921).

todo ensanchar los límites de su propio idioma, estimando que la literatura ha de ser antes que nada *liberatura*. (Chao 1995)

El segundo piso de esta novela total es el paseo muy sugestivo que ofrece *Larva* por las obras artísticas del patrimonio universal, desde la literatura hasta la pintura, la música, la historia y el cine (a veces a través de referencias cultas destinadas a una minoría).

En efecto, otra de las peculiaridades e innovaciones de esta novela es que el juego de palabras no sólo es translingüístico y con impulsos sino que sirve para trufar el texto de guiños alusivos que explican el carácter enigmático de la escritura para quien descubre la obra²³. En sus últimas páginas (p. 593-598), la novela cuenta con un *Índice de nombres* (p. 593) donde se enumeran una serie de nombres propios por orden alfabético. Este índice, encabezado por un asterisco, que hace a la vez de indicación y de advertencia, se dirige al lector en términos especialmente sibilinos:

Índice de nombres*

*De máscaras para tu beyle de disfrases,
querrás decir/ Da lo mismo, sorella ; estén
donde estén, dales alcance. Y no olvides
que aquí no están todos los que eran.
Ils sont ensorcelés dans un carnaval
de momonymes !

(Se indican página y línea : Vgr. : 131.26,
quiere decir página 131, línea 26.)

J. Ríos explicó el funcionamiento de este índice y comentó algunos de los términos de la advertencia al lector:

A veces, un pasaje aparentemente fácil reaparece más tarde, revelando sus aspectos y juegos ocultos. Por ejemplo, el índice de nombres, al final de *Larva*, tiene la función de dar pistas para ayudar al lector a recorrer la lectura, mostrar el funcionamiento del texto y, con ello, ayudar al lector, que tiene que descubrir por sí mismo muchos otros nombres y máscaras que no aparecen en el índice y que siguen jugando al escondite entre las palabras de la novela, como se indica al principio del índice: *Ils sont ensorcelés dans un carnaval de momonymes !* - que incluye al gran pintor de carnaval, Ensor, y al dios de las burlas, Momos. (Hayman 1981: 24)²⁴

Con el nombre de Bécquer hemos tenido más arriba un ejemplo del dispositivo que involucra al lector en la (re)construcción del sentido; y así, pueden surgir entre líneas alusiones tácitas a Atila, José de Cadalso, Góngora, Proteo, Voltaire o también a Kant.... Este carácter enciclopédico plantea el problema de las relaciones entre una novela *total* y el saber con una predilección en el caso de J. Ríos con el universo literario. Y con relación al procedimiento que consiste en proyectar implícitamente un nombre en el texto –por el estilo de Petrarca, por ejemplo, que dislocó el nombre de su dama amada (Laureta) anagramatizándolo en algunos poemas suyos –, prosiguiendo sus estudios de los anagramas de Saussure, Jean 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

²³ Véase al respecto mi estudio, « Une des modalités de la citation : l'allusion. L'écriture allusive, évasive et ludique de Julián Ríos dans *Larva* » (2008).

²⁴ La traducción es mía.

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. (Starobinsky 1995: 8)²⁵

Ahora bien, esta característica de la novela total desarrolla en efecto una escritura del homenaje que intenta a su manera salvar del olvido algunos textos (y algunas figuras) que, según el autor, merecen sencillamente ser revisitados. Es la estética de varias obras de J. Ríos, entre las cuales *Amores que atan o Belles Lettres* (1995) es sin lugar a dudas la más representativa. Esta novela se presenta como un alfabeto amoroso donde 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 parejas²⁶, 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 (de la A de Albertine de Proust a la N de Nadja de Breton hasta la Z de la Zazie de Queneau)²⁷. También, diez años antes, en 1985, J. Ríos publicó *Poundemónium* cuyo título, constituido de otra palabra maleta, señala que esta novela compuesta sobre el modelo de *Larva* (con un índice de nombres diseminados) es un homenaje al famoso poeta Ezra Pound. Por fin, en 1993, se publicó *Sombreros para Alicia* –seguido en 2001 de una nueva versión, *Nuevos sombreros para Alicia*– con veintitrés minirrelatos que revisitan al sombrero loco de *Alicia en el País de las Maravillas* de Lewis Carroll, otra obra clave en la poética de J. Ríos.

Así, hay que ir entonces más allá de este mero juego de pistas en la medida en que el alcance del juego es tan incitativo como significativo:

¿Un juego ? Desde luego ; pero un juego que incita a leer, que propone 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...(Conte 1986 : 11)

Este aspecto de la novela total es sintomático al fin y al cabo del ADN de la escritura y de la concepción que se hace el autor 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 libros. (Galibert 1996 : 39)²⁸

Es lo que muestra verbigracia la novela *Quijote e hijos* (2008) que pone de realce la valiosa y formidable genealogía literaria del gran maestro de la Mancha. Y así, los juegos malabares efectuados sutilmente son en realidad otra forma de invitación e incitación original a descubrir o a redescubrir obras maestras (y a personajes maestros); y para decirlo con la muy justa expresión de Carlos Fuentes aplicada a los personajes, del mismo modo que el discurso

²⁵ La traducción es mía.

²⁶ En ella se vuelven a encontrar a dos protagonistas de *Larva*, el impenitente seductor Milalias y su compañera, Babelle.

²⁷ La revista *Quimera* organizó en julio-agosto de 1995 (núm. 138) un concurso entre los lectores destinado a reconocer a las enigmáticas protagonistas disfrazadas.

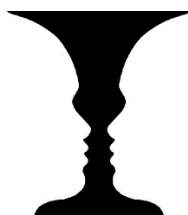
²⁸ La traducción es mía.

de Julián Ríos se convierte en el lugar común de diferentes lenguas, estos juegos alusivos son unos *lugares de encuentro*²⁹.

El último piso de ese orbilibro donde se puede apreciar la estética de la simultaneidad es la hibridez genérica que caracteriza muchas obras de J. Ríos. Este sincretismo consiste en reducir las diferencias entre los géneros, mezclándolos como por ejemplo con *La vida sexual de las palabras* (1991) y *Album de Babel* (1995), dos libros inclasificables considerados como *novelas ensayo* y/o de «crítica-ficción» en las que reaparecen los tres personajes de *Larva* que discuten con pasión de la escritura, los grandes maestros de la literatura y la pintura. También, en *Impresiones de Kitaj* (1989) y *Las tentaciones de Antonio Saura* (1991) J. Ríos opta de nuevo por romper la ley de los géneros, haciéndolos dialogar y desbordando las divisiones artificiales con novelas calificadas como *novelas pintadas* ya que con los pintores con quienes siempre ha mantenido una complicidad creativa, el autor discurre sobre arte y literatura, mientras la escritura se mezcla con la imagen a través de ilustraciones y cuadros que ritman su conversación.

Y no es de extrañar. Porque si la imagen es inherente a la inmensa mayoría de las obras de J. Ríos –tal y como lo subraya el propio escritor desde la perspectiva del tiempo³⁰– es que la imagen corre parejas con esa estética de la simultaneidad por implicar un modo de percepción y recepción (casi) simultáneo y no secuencial. De ahí que tengamos por ejemplo una galería de fotografías de Londres al final de *Larva* y *Poundemónium*; que haya ilustraciones del pintor y escultor Eduardo Arroyo en *Sombreros para Alicia* (1993) –seguido en 2001 de *Nuevos sombreros para Alicia*– y en *Casa Ulises* (2003) –después de la monumental edición, *Ulises ilustrado* (1991), verdadera exégesis e introducción ilustrada al Ulises de Joyce– o que lo esencial de la historia de la novela *Monstruario* (1999) descansa en el motivo de un cuadro de Hans Memling (1485-1490), el *Político de la Vanidad terrenal y la Salvación eterna*.

Si la obra de J. Ríos consagra el verbo y el lenguaje, en especial mediante el juego de palabras, también consagra la imagen («[Una imagen de Babelle vale más que mil palabras de Milalias.]]» (*Larva*, p. 535). Por eso, la ilusión óptica que propone la famosa copa de Rubín reproducida en *Larva* (p. 424, véase abajo) –o *ilustración*, en palabras riosianas–, por superponer dos representaciones (¿una copa o dos personas frente a frente?), es un detalle perfectamente emblemático no sólo de las fascinantes figuras de la Gestalt sino sobre todo de esa estética de la simultaneidad que funciona en base al principio de aglutinación y de coalescencia.



²⁹ « 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 futuro. » (Fuentes 1995: 9)

³⁰ « J. Ríos : Hoy me doy cuenta de que todos mis libros están relacionados con las imágenes. Mi pasión por las palabras es inseparable de mi pasión por las imágenes. Este vínculo es evidente en el ciclo de *Larva* [...]. » (Poncet 1995: 8). La traducción es mía.

THE WOR(L)D IS MY DREAM³¹

Con motivo de un Congreso del Instituto Internacional Iberoamericana, Emir Rodríguez Monegal tuvo la oportunidad de encontrar a J. Ríos en Madrid en 1974. Y en las líneas siguientes, nos ofrece un retrato del escritor que confirma cuanto se ha desarrollado e intentado demostrar hasta ahora por lo que se refiere a esa estética de la simultaneidad:

Julián Ríos tiene la capacidad de hablar como escribe. Es decir, él habla a varios pisos. El habla en un lenguaje estereofónico. Nosotros, cuando vemos a Julián Ríos, tenemos que aceptar que la literatura, por ser lineal y estar puesta sobre una página plana, no tiene relieve. Es un escritor de tres dimensiones [...] Cualquier frase, cualquier juego de palabras de Julián Ríos tiene varios sentidos y está en dos o tres niveles. Por ejemplo, sus juegos con los signos, y su irrisión de la linearidad del lenguaje, podrían ser el mejor homenaje y desafío a Saussure [...] Es decir, cuando leemos algo de Julián Ríos tenemos simultáneamente dos o tres textos en la cabeza [...]. (Rodríguez Monegal 1985: 160-162)

«La simultaneidad –explica Kant hablando de estética trascendental– es la existencia de lo diverso en el mismo tiempo.» (1944: 195)³²

Ahora bien, tratándose de J. Ríos, esa estética de la simultaneidad no debe interpretarse como la exaltación de la velocidad sino del ahondamiento y de la celebración generosa de la diversidad, de las diferencias como arte de la síntesis, de la sinestesia, con la compenetración de formas, géneros y voces (de ahí la abundancia del juego de palabras y la desaparición del «yo» literario y el hecho de privilegiar la pluralidad antes que la singularidad del individuo).

En lo que se refiere al ahondamiento, lejos de toda superficialidad, en una época en la que todo va rápido, de literatura fácil, de noticias sosas y de mensajes planos a menudo limitados a 280 caracteres, considerando que en literatura, «la búsqueda del tesoro es el tesoro»³³, J. Ríos escribe al contrario para la actividad indagatoria de un lector paciente que se hace cómplice y co-autor del libro que lee³⁴:

J. Ríos: Por supuesto, hay libros que no son más que masturbatorios, la mayoría de ellos, esos libros que se leen a la carrera y luego se tiran y se olvidan enseguida. Pero hay otros libros que no se entregan a la primera lectura y exigen ser cortejados. Al final, creo que estos son los libros que merece la pena leer, y que nunca se terminará de leer [...] *Larva* es, en cierto modo, un juego de paciencia, y a veces, cuando uno cree que ha puesto todas las piezas en orden, descubre otras posibilidades, otras combinaciones en el *casé-texte* (sic), y entonces tiene que volver a empezar. (Hayman 1981: 24)³⁵

Una concepción de la escritura y de la lectura, que resume el refrán, maliciosamente desviado, *quien bien escribe, te hará sufrir*, que aparece en una nota marginal de *Larva*:

Leed?:

Leed! Quien bien te escribe, te hará sufrir...Leed!, letrón a letrón. Leed!, letra a letra. Leed!, letrina a letrina. Leed!, leitor. [CARO LECTOR:

Los grandes autores se permiten llamarle de todo al lector: *curioso, despreocupado, hipócrita...* A Milalias le habría gustado empezar su novela con un prologuillo o una especie de carta muy corta encabezada así, Caro Lector:

-Caro de amado?-preguntó Babelle.

-Caro de caro, carajo! Tú no sabes cuánto cuesta tener un lector. PÍCARO LECTOR:

Me gustaría que salieras, al fin, de este laberinto de excreta en alas de tu propia imaginación.] (nota 2, p. 152)

³¹ *Larva*, p. 390.

³² La traducción es mía.

³³ J. Ríos, *Album de Babel*, Paris, Librairie José Corti, 1995, p. 185.

³⁴ « J. Ríos: Yo no sé cuántos lectores tengo, pero sé que son los mejores del mundo. », (Quiñones 1995: 39)

³⁵ La traducción es mía.

Y en cuanto a la exaltación de lo diverso, no hay que olvidar que todas las grandes novelas se caracterizan por una aspiración y un ideal. Ahora bien, una novela totalizante como *Larva* así como el conjunto de la obra de J. Ríos enseñan a pensar y a mirar. Y esa celebración de lo diverso en el mismo tiempo y espacio, –el de la escritura de la novela– puede aclararse por la génesis del proyecto larvario. Para contextualizarlo, cabe recordar que la obra larvaria, que nació a principios de los años setenta, se incubó y maduró a lo largo de unos diez años de gestación. Pero sobre todo, es el producto de una mirada totalizadora: la de un escritor que antes emigró a distintos países para huir de la España franquista autárquica, lo que le permitió enriquecer así tanto su lengua como su mirada al mundo. En este sentido, la obra riosiana, que celebra y acoge toda la diversidad y el mestizaje del mundo puede interpretarse como una generosidad y apertura subversiva frente a la esclérosis de este ensimismamiento.

Y el juego con el significante, que manipula las palabras, dándoles la vuelta para explotar un máximo de combinaciones –con el fin de presentarlas desde distintos ángulos para enfocarlas de otro modo–, es el recurso más visible de la poética de J. Ríos. Se plasma en una escritura musical polifónica o cubista cuyo objetivo es ofrecer una visión simultánea de las diversas partes de un objeto al igual que «Picasso que viendo un triciclo, le da la vuelta y acaba por transformarlo en un toro» según J. Ríos (Brisson 1992)³⁶:

Sometimes wordplay is almost like a cubist painting where you can see several different angles or perspectives on the same plane. I really like to be able to show various facets of the same reality simultaneously. (Gazarian Gautier 1988: 250-251)³⁷

De ahí que esa estética sintética sea a veces considerada como intelectual.

Sin embargo, ofreciendo una visión prismática sobre el lenguaje, sobre la llamada “realidad”, a través de personajes extravagantes y excesivos, ese ciclo ofrece una comprensión de la existencia, del mundo y del alma humana. Así, las metamorfosis babélicas de esa noche de San Juan son toda una lección de distanciamiento lúcida de modo que la reedición de *Larva* confirma que fue y sigue siendo una novela de corte experimental cargada de futuro.

³⁶ La traducción es mía.

³⁷ «A veces el juego de palabras es casi como un cuadro cubista en el que se pueden ver varios ángulos o perspectivas diferentes en el mismo plano. Me gusta mucho poder mostrar simultáneamente varias facetas de una misma realidad.» La traducción es mía.

Referencias bibliográficas

a) Obras de Julián Ríos

Solo a dos voces, Barcelone, Lumen, 1973 y 1991, edición aumentada en 1999, México, Fondo de Cultura Económica. Diálogo de J. Ríos con Octavio Paz.

Teatro de signos, Madrid, Fundamentos, 1974. Libro constituido por completo de fragmentos sacados de la obra de Octavio Paz con la colaboración de éste.

El gato y el diablo, Barcelona, Lumen, 1981. Texto de James Joyce *The cat and the devil* traducido por Julián Ríos e ilustrado por Gérald Rose; también se publicó en *La Jornada Semanal*, Nueva Epoca, n° 53, 17 de junio de 1990.

Larva. Babel de una noche de San Juan, Barcelona (Sant Boi de Llobregat), Edicions del Mall, 1983. Como ya se ha comentado, *Larva* empezó a publicarse por fragmentos en distintas revistas españolas y extranjeras a principios de la década de los años setenta. Las referencias a estos fragmentos se hallan en *Palabras para Larva*, p.253-254.

Poundemónium, Barcelona, Edicions del Mall, 1985; edición aumentada, Madrid, Mondadori, 1989 ; Barcelona, Plaza & Janés, 1994; Madrid, Seix Barral, Biblioteca Breve, Biblioteca Julián Ríos, Madrid, 1999.

Impresiones de Kitaj: la novela pintada, Madrid, Mondadori, 1989 (traducción, con la colaboración de Julián Ríos, de la obra *Kitaj, Pictures and Conversations*, escrita en inglés.)

Jean-Claude Rousseau, Antonio Saura: les confessions d'un peintre, 1990. Película (26') sobre Saura (disponible en el catálogo bibliográfico del Instituto Cervantes de Toulouse). Film producido por TIP-TV y el Centro de Arte Reina Sofía, con la participación de FR3-Toulouse, del CNC y del CNAP. Guión de Julián Ríos y Julián Zugazagoitia, con la música de Jean-Marc Padovani.

La vida sexual de las palabras, Madrid, Mondadori, 1991, y Seix Barral, Biblioteca Breve, Biblioteca Julián Ríos, Barcelona, 2000. Obra calificada de "Novela ensayo".

Las tentaciones de Antonio Saura, Madrid, Mondadori, 1991.

Retrato de Antonio Saura, Barcelona, Círculo de Lectores, 1991.

Ulises ilustrado (Un recorrido visual y literario por la novela del siglo), Barcelona, Círculo de Lectores, 1991 (obra ilustrada por Eduardo Arroyo, con la colaboración y textos de Julián Ríos).

El Ulises prohibido: los dibujos originales de la edición de Ulises ilustrado, Barcelona, Círculo de Lectores, 1992.

Sombreros para Alicia, Barcelona, Muchnick, 1993.

Amores que atan o Belles Lettres, Madrid, Siruela, 1995; Barcelona, Seix Barral, Biblioteca Breve, Biblioteca Julián Ríos, 2000.

Álbum de Babelle, Barcelona, Muchnik Editores, 1995. Novela ensayo.

Epifanías sin fin, Barcelona, Montesinos, 1996. Obra dedicada a las epifanías de Joyce. El libro se compone de dos partes: *Epifanías*, es editada por David Hayman y la otra, titulada *Epifanías sin fin* está escrita J. Ríos.

Monstruario, Barcelona, Seix Barral, Biblioteca Breve, Biblioteca Julián Ríos, 1999.

Nuevos Sombreros para Alicia, Barcelona, Seix Barral, Biblioteca Breve, Biblioteca Julián Ríos, 2001 (edición aumentada de *Sombreros para Alicia*).

Casa Ulises, Barcelona, Seix Barral, Biblioteca Breve, Biblioteca Julián Ríos, 2003 (nueva edición de *Ulises ilustrado*).

«El Mago de Oo», in *En el taller de Miró*, texto de Julián Ríos con las fotografías de Rafael Navarro, Cuarto Oscuro 01, Cortes de Aragón, Diputación Provincial de Huesca, Ayuntamiento de Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2005.

Larva y otras noches de Babel, México, Fondo de Cultura Económica, 2007. Antología, edición de Alejandro Toledo con un prólogo de Carlos Fuentes.

Cortejo de sombras, Barcelona, Círculo de lectores, 2007.

Quijote e hijos (una genealogía literaria), Barcelona, Círculo de lectores, 2008.

Puente de Alma, Barcelona, Círculo de Lectores, 2009.

Auto de Fénix, «in progress». «Constelación» (fragmento), *Cuadernos Guadalimar*, nº6, 1978 (número especial Antoni Tàpies). También se puede encontrar otro fragmento, «Dos sin tres», en *Quimera*, Barcelona, nº76, 1988: p. 43-45.

b) Estudios sobre la obra de Julián Ríos y entrevistas

BRISSON, Danièle, «Ríos : Les mots et l'histoire» (Entrevista a J. Ríos), *Dernières Nouvelles d'Alsace*, nº 265, (miércoles 11- Jueves 12 de noviembre de 1992).

CHAO, Ramón, «La libération de Julián Ríos», *Le Monde*, (14 de julio de 1995).

CONTE, Rafael, «Amores que atan», *ABC literario*, (2-VI-1986): p. 187.

DEHENNIN, Elsa, «'La vida sexual de las palabras' según Julián Ríos», *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 21-26 de agosto de 1995, Birmingham, Vol. 5, 1998 (Época contemporánea / coord. por Derek Flitter): p. 64-71.*

FONTOVA, Rosario, «Tras diez años de gestación, Julián Ríos publica su *Larva*» (entrevista a J. Ríos), *El noticiario Universal (Cultura)*, (11 de febrero de 1984): p. 15.

FUENTES, Carlos, «Baladas de damas. 'Amores que atan', las recreaciones sentimentales de Julián Ríos», *El País: Babelia*, nº 189, (3-VI-1995): p. 9.

GALIBERT, Thierry, «Écrire pour vivre plus intensément» (entrevista a Julián Ríos), *Art Sud*, 9, (enero de 1996): p. 38-41.

GAZARIAN GAUTIER, Marie-Lise, *Interviews with Spanish Writers*, Dalkey Archive Press, (1991): p. 239-258.

GUDIÑO, Patricia, «La suma, la resta y el factor X», *Quimera*, n°76, (1988): p. 46-51.

HAYMAN, David, «Larva: máscara de palabras». *Palabras para Larva*, *op.cit.*, (1985): p. 65-76. Artículo también disponible en el periódico *Eco* (Bogotá), n° 242, (diciembre de 1981).

HAYMAN, David, «Larva, un jeu de patience» (Entrevista a J. Ríos), *Le Magazine Littéraire*, n°170, (marzo de 1981): p. 23-24.

KUNZ, Marco, «Un abecedario intertextual : Amores que Atan de Julián Ríos», ARBA 12 (Acta Romanica Basiliensia), (diciembre 1999): p. 77-101.

KUNZ, Marco, «Ulises revisitado», *Nexos*, Mexico, año 25, vol XXV, n°311, (nov. 2003): p. 71-73.

MARTÍNEZ TORRÓN, Diego, «Larva: la escritura crítica», *Palabras para Larva*, *op.cit.*, (1985): p. 53-65.

ORTEGA, Julio, «Las mejores novelas españolas del siglo XX», *INTI*, n° 49/50, (1999): p. 199–208. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/23287016. Accessed 17 Mar. 2021.

PAGÈS, Stéphane, *Analyse du discours dans 'Larva' (1984) de Julián Ríos: le jeu de l'écriture, le jeu du roman*, Lille: Atelier National de Reproduction des Thèses, 2000. Reseña de la tesis doctoral por el profesor Marco Kunz en la revista *Hesperia*, 5, (2002): p. 220-223. Disponible en el enlace siguiente:

<file:///C:/Users/St%C3%A9phane%20Pag%C3%A8s/OneDrive/Bureau/STEPH%2031%20janvier%202021/th%C3%A8se/resena%20Marco%20Kunz.pdf>

PAGÈS, Stéphane, «Larva (1984) de Julián Ríos: un solo à plusieurs voix», *Cahiers de narratologie, La voix narrative*, vol. II, n°10, (2001): p. 309-329.

PAGÈS, Stéphane, «De lo monstruoso a lo divino: el poder de la imagen divina», *Arteletra*, Literatura Iberoamericana (México), año I, n°3-4, (2002): p. 49-57. Acerca de la novela de Julián Ríos, *Monstruario* (1999).

PAGÈS, Stéphane, «La vie sexuelle des mots comme métaphore de la langue : l'écriture du corps dans Larva de Julián Ríos», in *Raconter le corps dans l'Espagne aujourd'hui*, Christine Pérès/Jean Alsina (coord.), Collection *Hispania*, 4, CRIC (Centre de Recherche sur l'Ibérie Contemporaine de l'Université de Toulouse-Le Mirail), Lansman Editeur, (2003): p. 93-109.

PAGÈS, Stéphane, «L'espace de la ville, le temps d'un souvenir (analyse du paratexte de *Poundemónium* (1985) de Julián Ríos», *Cahiers d'études romanes*, 8, (2003): p. 35-50. Disponible en línea : <http://journals.openedition.org/etudesromanes/3037>

PAGÈS, Stéphane, «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 carta N)», *Hesperia* (anuario de filología hispánica), VII, Servicio de Publicacións-Universidade de Vigo, (2004): p. 143-163.

PAGÈS, Stéphane, dir., *Julián Ríos, le Rabelais des lettres espagnoles*, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2007.

PAGÈS, Stéphane, «Une des modalités de la citation : l'allusion. L'écriture allusive, évasive et ludique de Julián Ríos dans *Larva*», *Cahiers d'études romanes*, 18, (2008): p. 145-157.
Disponible en línea : <http://journals.openedition.org/etudesromanes/2058>

PAGÈS, Stéphane, «*Larva. Babel de una noche de San Juan* (1984), de Julián Ríos : un exemple de réécriture comme dispositif narratif et conception de l'écriture», *Cahiers d'études romanes*, 20, (2009): p. 477-495.
Disponible en línea: <http://journals.openedition.org/etudesromanes/1921>

PAGÈS, Stéphane, *La narrativa española de hoy (2000-2010). La imagen en el texto (I)*, Natalie Noyaret (éd.), Bernes, Peter Lang, (2011): p. 103-129. Monografía sobre Julián Ríos.

PAGÈS, Stéphane, «Agudeza y arte de novelar», *Quimera*, n° 411, (marzo de 2018): p. 26-28.
Dossier: Julián Ríos, número coordinado por Mario Martín Gijón y Max Hidalgo Nácher.

PARRA, Ernesto & MARTÍN, Pacheco, «(Re)descubrir la novela», *Ozono*, año 3, n°25, (octubre de 1977): p. 73-76.

PONCET, Dominique, «*La tête, le cœur et la main*» (entrevista a Julián Ríos), *La Main de Singe*, Editions Compact, Chambéry, n°14, (1995): p. 5-13.

QUIÑONES, Santiago, «Yo no sé cuántos lectores tengo, pero son los mejores del mundo», *La información de Madrid-Cultura*, (23-05-1995): p. 39.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, «Apuntes para un retrato del autor de *Larva*», in *Palabras para Larva, op. cit.*, (1985): p. 159-163.

SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés & DÍAZ-MIGOYO, Gonzalo, dirs., *Palabras para Larva*, Sant Boi de Llobregat, Barcelona, Edicions del Mall, 1985.

SOLER, Louis, «*Un picaresque babélien*», *L'Ane - Le magazine freudien*, n°27, (julio-septiembre de 1986): p. 14-15.

STAVANS, Ilán, «Julián Ríos y la novela enciclopédica», *La revista hispánica moderna*, Hispanic Institute Columbia University (Nueva York), año XLIV, n°2, (diciembre de 1991): p. 280-287.

c) Otras referencias citadas

KANT, Emmanuel, *Critique de la raison pure*, Paris, Presses Universitaires de France, 1944.

SAUSSURE, Ferdinand de, *Curso de lingüística general*, Traducción, prólogo y notas de Amado Alonso, Buenos Aires, editorial Losada [vigésimacuarta edición], 1945 [1916].

STAROBINSKY, Jean, «Lettres et syllabes mobiles, Complément à la lecture des Cahiers d'anagrammes de Ferdinand de Saussure», *Littérature*, 99, (octubre de 1995): p. 7-18.

VIART, Dominique, *Jules Romain et les écritures de la simultanéité: Galsworth, Musil, Döblin, Dos Passos, Valéry, Simon, Butor, Peeters, Plissart*, Université Charles de Gaulle - Lille III, Presses Universitaires du Septentrion, 1996.