

RÍOS, LATINOAMERICANOS

RÍOS, LATINOAMERICAN

Raúl ANTELO

Universidade Federal de Santa Catarina (Brasil)

antelo@floripa.com.br

Resumen: En América Latina, la ficción moderna supo combinar la exposición universal con un repertorio local, que la volvió enciclopédica y montonera, según Borges, lo cual era una forma de definirse, alternativamente, como “occidental” pero, a la vez, “local” o “nacional”, aunque tal ecuación no conseguía disfrazar la paradoja que hace al deseo enciclopédico ser, al mismo tiempo, un síntoma de marginalidad. La exposición o enciclopedia es, en efecto, un procedimiento imperial que destaca márgenes regionales, sociales o internacionales. Define culturas de provincia o simplemente atrasadas con relación a otras culturas, metropolitanas, cuya legitimación descansa, exclusivamente, en la exhibición, a todas luces transgresiva, en su propio exceso, de herencia libresca y consecuente dominio de la tradición occidental. Exhibir poder y vertiginosa competencia en el dominio cultural y lingüístico es una paradójica estrategia, no de los centros, sino de los márgenes culturales. Desde sus primeras manifestaciones, en la medida en que la historia se ha perdido y de ella sólo conservamos fragmentos, Ríos compone con sus textos una meticulosa historia natural, una *Naturgeschichte*, de la cual lo que entendemos por historia es apenas uno de esos fragmentos, un “palimpsesto de insectos”, una protohistoria micrológica, marcada por las metamorfosis, a comenzar por la de los gusanos.

Palabras clave: Julián Ríos; literatura latinoamericana; enciclopedia; *Adán Buenosayres*; James Joyce.

Abstract: In Latin America, modern fiction knew how to combine a universal exposure with a local repertoire, that made it encyclopedic and “montonera”, according to Borges, a way of defining itself, alternatively, as “western” but, at the same time, “local” or “national”, although such an equation failed to disguise the paradox that makes encyclopedic desire to be, nevertheless, a symptom of marginality. Exposure or encyclopedia is, indeed, an imperial procedure that highlights regional, social or international margins. It defines provincial or simply backward cultures in relation to other, metropolitan cultures, whose legitimacy rests exclusively on the display, clearly transgressive, on its

own excess, of bookish heritage and consequent dominance of the Western tradition. Displaying power and dizzying competition in the cultural and linguistic domain is a paradoxical strategy, not of the centers, but of the cultural margins. Since its first manifestations, insofar history has been lost and we only retain its fragments, Ríos composes a meticulous natural history with his texts, a *Naturgeschichte*, of which what we understand by history is just one of those fragments, a "palimpsest of insects", a micrological protohistory, marked by metamorphoses, beginning with that of worms.

Keywords: Julián Ríos; Latin American literature; encyclopedia; *Adán Buenosayres*; James Joyce.

TROPELIÁS

Quizás haya que ver en el cuento “Grace” de Joyce y su alusión alterada al infierno de Dante (un borracho que cae, como cae también Tim Finnegan, borracho, por la escalera al sótano) un germen de *Bajo el volcán* de Lowry. Para volver al *Finnegans* que he estado leyendo hasta las dos de la mañana de hoy, martes 12 de mayo, en que me levanté a las ocho para volver a sentarme contra el escritorio y seguir leyendo ese libro imposible.

Finnegans Wake. ¿No trata del incesto?, escrita en un lenguaje que hace eco al lenguaje enloquecido de su hija Lucia Joyce, ese estilo desarticulado ¿no disfraza ese otro mito inicial? De todos modos, más allá de cualquier interpretación hay que recordar que toda la novela narra, en definitiva, el sueño de un borracho.

Ricardo Piglia, *Los diarios de Emilio Renzi. II. Los años felices*. Barcelona: Anagrama, 2016, p. 183.

En América Latina, la ficción moderna supo combinar la exposición universal con un repertorio local, que la volvió enciclopédica y montonera, según Borges¹, lo cual era una forma de definirse, alternativamente, como “occidental” pero, a la vez, “local” o “nacional”, aunque tal ecuación no conseguía disfrazar la paradoja que hace al deseo enciclopédico ser, al mismo tiempo, un síntoma de marginalidad. La exposición o enciclopedia es, en efecto, un procedimiento imperial que destaca márgenes regionales, sociales o internacionales. Define culturas de provincia o simplemente atrasadas con relación a otras culturas, metropolitanas, cuya legitimación descansa, exclusivamente, en la exhibición, a todas luces transgresiva, en su propio exceso, de herencia libresca y consecuente dominio de la tradición occidental. Exhibir poder y vertiginosa competencia en el dominio cultural y lingüístico es una paradójica estrategia, no de los centros, sino de los márgenes culturales.

“(Borracho de alcohol y de hachís? Del mejunje que alambicó un alquimista timador en aquella redoma con el marbete de *Elixir de los Asesinos*.)” (Ríos, 1983:189). El asesinato (no en vano una de las bellas artes) y, en particular, la experiencia con el hachís, decía Benjamin, daba a quien lo encaraba la sensación de comprender mucho mejor el mundo de Poe, la modernidad. Las puertas de un mundo grotesco parecían abrirse entonces ante ese estímulo y las fronteras de ese espacio-tiempo se volvían más porosas: ningún castillo es demasiado grande para quien ha ingerido hachís, ni la eternidad demasiado larga. Es gracias al hachís-asesino, justamente, que Benjamin elabora su concepto de aura, variable de una técnica de cercanía que nos aproxima las cosas en el espacio, pero también en el tiempo, y así permite que ellas entren en nuestra vida, contraponiéndose, sin embargo, a las grandes construcciones épicas, que de todo hacen algo abstracto y distante.

El *pathos* de la cercanía, visible en las paronomasias más delirantes y el odio contra la configuración abstracta de la historia, es uno de los tantos privilegios de los grandes escépticos, a

¹ De uno de sus primeros libros, luego recusado, decía que “su aire enciclopédico y montonero – esperanza argentina, borradores de afición filológica, historia literaria, alucinaciones o lucideces finales de la metafísica, agrados del recuerdo, retórica – es más aparente que real. Tres direcciones cardinales lo rigen. La primera es un recelo, el lenguaje; la segunda es un misterio y una esperanza, la eternidad; la tercera es esta gustación, Buenos Aires” (Borges, 1928: 7).

quienes así se les revelan los valores ambivalentes de todo proceso temporal. De ese modo, no siempre los rasgos de pobreza o fragilidad de las tradiciones marginales tienen valor de ocultación, ya que muchas veces suelen mostrar, por el contrario, en sus lacerantes desgarrones, la potencia del descaro social, su condición plebeya de recién llegados, su arrogancia desclasada, su vitalidad. Como una pirueta circense o un gag de película muda.

Bofetón que se pierde lo encuentro yo. Largo! Paso a la Buena Samaritana! Ella misma, mi vasca caritativa. Me curó y me acunó. Casi me desnucó en la boca del metro! Aquella noche en Piccadilly. Emborrachado y embarrado. En el horror del fango y de la vomitona, encervezado hasta los ojos y echando espumarajos, bien rebozado. Me recogió del arroyo y me arrulló y me dejó dormirla, ma bierceuse!, en su propia cama! Ohe! Eho!

De lit en lie! Délie! Desheces lo que haces... (Ríos, 1983: 67).

En la literatura latinoamericana, *Los sertones* (1902), de Euclides da Cunha, inaugura las vidas abandonadas como un espacio de elaboración de lo socialmente nuevo, la exclusión incluyente, anunciando así el posterior reformatorio de *Larvas* (1931), de Elías Castelnuovo (Rodríguez Pérsico 2013; Saítta 2008). Los recursos de la deshumanización miserabilista, de la regresión o retorno a formas larvales de vida, de los escombros sociales, sin destino emancipatorio, dan cuenta, en suma, del fracaso de esa modernidad omnicomprendiva, desesperada por incluirlo todo en su paradigma regulador. Por ello, hay huellas de Joyce en un amplio abanico, en Salas Subirat, supervisado por Max Dickmann, en Ricardo Güiraldes (que financió la traducción del *Ulysses* de Valéry Larbaud), en Julio Cortázar, Carlos Gamerro, Gilberto Owen, Salvador Novo, Jaime Torres Bodet, Xavier Villarrutia, Fernando del Paso, Carlos Fuentes, en los *Obsesivos días circulares* (1969) y en *La princesa del Palacio de Hierro* (1974), de Gustavo Sainz, en Roa Bastos, en Salvador Elizondo, en Lezama Lima, en Julián Ríos.

“*El alienista* (1881) de Machado de Assis y *La sala n° 6* (1892) de Chejov son dos cuentos de manicomios en cierto modo complementarios que prefiguran a Kafka”, nos dice Julián Ríos, y donde Lenin, de haber podido leer *El alienista*, habría entrevistado ‘el universo concentracionario’ de la contemporaneidad. En pocas palabras, “el cuento de Machado de Assis viene de las sátiras de Swift y va hacia Borges” (Ríos 2001:16-20). Innegable. “[Quería leer a Swedenborges en el árido original. El cristalino Laberinto. ...Daedalus Hyperboreus!]” (1983:462). Borges, de hecho, materializó muchas veces esa travesía temporal en un viaje subterráneo, el banal viaje en metro de todos los días (Borges, 2001:348-349), “empresa que tiene su poco de catástrofe en cada punta, pues para ir y volver es obligatorio descender a la tierra como los muertos e incluirse en una hilera de ajetreos (...) y resurgir con una sensación de milagro incómodo y de personalidad barajada, al mundo en que hay cielo. Claro está que esas plutónicas y agachadas andanzas tienen su compensación: tal vez la más segura es poder considerar ese grande y bien iluminado plano de Buenos Aires que ilustra las paredes enterradas de los andenes” (1926:250), una prefiguración de los mapas situacionistas y sus derivas urbanas, como la de Aquilea en *Invasión*², por una “tierra que antes ocuparon las ciudades rebeldes [y que] fue dedicada

² *Invasión* (1969), película de Hugo Santiago con guion de Borges y Bioy Casares.

eternamente a los dioses plutónicos” (1947:533)³. A esos dioses plutónicos, “a los gnósticos, Quevedo los moteja de infames, de malditos, de locos y de inventores de disparates (*Zahúrdas de Plutón, in fine*)” (Borges, 1974:661). Otro no es el viaje de Julián Ríos, su pecadillo en Picadilly” (Ríos y Fernández Porta, 2018:13-15):

En efecto, desde *Sólo a dos voces* (1973) y *Teatro de signos* (1974), el ciclo de *Larva* o los volúmenes sobre imágenes y textos, como *Impresiones de Kitaj* (1989) o *Las tentaciones de Antonio Saura* (1991), incluyendo los ecos tardíos del trío larval, como *Amores que atan* (1995), *Monstruario* (1999) y las dos series de *Sombreros para Alicia* (1993), el objetivo de Julián Ríos fue siempre caer en picada, como Oliverio Girondo, en el abismo del lenguaje, la sustanciosa médula rabelesiana: ‘Rompre l’os et sucer la substantifique moelle! A atarazar la taba y a sorbetear el sustancioso almocatí. Más médula!, girando hondo ese jirón dolorido de tu propia lengua de trapo’. (Ríos, 1983: 212).

Desde sus primeras manifestaciones (1973:16-19)⁴, en la medida en que la historia se ha perdido y de ella sólo conservamos fragmentos, Ríos compone con sus textos una meticulosa historia natural, una *Naturgeschichte*, de la cual lo que entendemos por historia es apenas uno de esos fragmentos, un “palimpsesto de insectos”, una protohistoria micrológica, marcada por las metamorfosis, a comenzar por la de los gusanos.

O larvas. Brás Cubas dedica sus *Memorias póstumas* al gusano que primero royó las frías carnes de su cadáver. Corpus escrito, al postre. En realidad este gusano ha de ser el lector, verdadero gusano de biblioteca, que es el que tiene que hincarle el diente a la novela, asimilarla, y no debe ser como los gusanos que dialogan en otro capítulo de *Don Casimiro* y no saben absolutamente nada de los textos que roen... ¿Lector voraz en lugar de veraz? ¿Que no sabe realmente a qué sabe lo que devora? (Ríos, 2001: 16-20).

Reversibilidad especular, por tanto, entre saber y sabor, entre el autor y el “no existente caballero”. En su peculiar teoría de la novela, recuerda Ríos, el argentino Macedonio Fernández (1874-

³ En su primera versión, en el último número de *Anales de Buenos Aires*, el cuento se llama “Los inmortales”. Al año siguiente, “El último viaje de Ulises” (*La Nación*, Buenos Aires, 22 ago.1948), más tarde incorporado a los *Nueve ensayos dantescos*, teoriza la relación entre Ulises, Dante (el “caballero andante aligero” de Ríos) y el descenso *ad inferos*.

⁴ Al anunciar una edición argentina, la revista *Babel* (1989: 42-4) publica otros fragmentos con esta nota no firmada que bien podría responder a Martín Caparrós, Jorge Dorio, Guillermo Saavedra o María Moreno. “Editada en España en 1984, *Babel de una noche de San Juan* es la primera parte de *Larva*, una novela-Ríos, como su autor gusta llamarla, con fervor autorreferencial. Caudaloso maremagnum que sabe ya de dos influencias, *Poundemonium* (1986) y *Auto de Fénix* (aún inédita), la obra de este español nacido en Vigo hace 47 años constituye un monumento incomparable dentro de las castas y llanas letras. Jubilosa y políglota, suerte de big bang de lenguas y literaturas, *Larva* ha sido recibida con salvas y comentarios por escritores de todo el mundo. En estos días, Editorial De la Flor pondrá al alcance de los lectores argentinos la babélica primera parte. En un acto casualmente autorreferencial, esta revista anticipa un fragmento y anuncia para un próximo número un dossier dedicado a tan fluvial escritura.” Me inclino a pensar que su autor haya sido Saavedra porque suya es la entrevista (en Buenos Aires, a fines de 1988) y el dossier que la misma revista dedica a la novela de Ríos. Allí leemos que la charla bien podría llamarse “Con Julián Ríos en el Río de la Plática”, enunciado que Ríos formula, según Saavedra, “tañendo prestamente un rabel rabelesiano de palabras”. Y entonces: “Para Sterne, la literatura era el arte de la digresión. Creo que digresión o diversión a veces son parecidas; sirven para divertir, desviar las cosas. Y la conversación es también un arte de los *vericuentos* o vericuetos o meandros del río. Veremos adónde nos lleva, espontáneamente, en esta ocasión. En verdad, nada menos espontáneo que el discurrir arborescente del larvario vigués. Su trifoliada *Babel de una noche de San Juan* exhibe una políglotonería, un festín de castas y llanas letras atravesadas de calambures, *limmericks*, anagramas, palíndromos y homofonías translingüísticas; una estructura ternaria que consta de un relato principal vertido en las páginas impares, un conjunto de notas reflexivas y reflectantes que, en las páginas pares, cuestionan lo dicho en el relato y unas ‘Notas de la almohada’ por las cuales el mismo Ríos recomienda a sus amigos empezar la novela. Jubilosa pero deliberada, la escritura de *Larva* ha entrenado a su autor en la calistenia peligrosa de enlajar palabras, descaderar el verbo en una mascarada que ya no lo abandona ni siquiera en un ínfimo intercambio de saludos.” Sobre el particular, ver Rodríguez-Carranza (1996).

1952) no concibe al personaje de ficción como copia o ilusión realista, sino como posible doble del lector. Para que el lector entre en su piel, “para hacer personaje al lector”. Pero el lector acaba siendo un doble posible del autor. Su imagen en el espejo de la página que nunca podrá ver (Ríos, 1995:50). Los descendientes de Macedonio, sin embargo, no siempre fueron tan especulares o receptivos en relación a *Larva*. Una importante voz discordante, en ese particular, fue la de Luis Chitarroni⁵, quien participó de un debate, en la presencia de Ríos, despertando en él irritación.

“Algunos de los problemas que advierto en *Larva*”, decía Chitarroni,

[...] son exteriores, y deben enfrentarse a cierta ética supersticiosa y suspicaz del lector argentino; como ésta acarrea por su parte un triste par de fenómenos, no creo que podamos evitarla. El primero es su omnímoda capacidad para producir efectos de autoexplicación que nos causa a nosotros, trasnochados lectores sudamericanos, cierta desconfianza. He escrito efectos; no quiero decir que esas explicaciones *agoten* el caudal de sentidos que el libro ambiciosamente sustenta. Tal capacidad para las explicaciones sume al lector en un estado de condescendencia similar al que acontece cuando leemos las estrofas de Carlos Argentino Daneri adornadas por las explicaciones de Carlos Argentino Daneri. Se nos explica desde las solapas mismas de *Larva* que el libro debe ser genial; el humor no alcanza; dudamos. Otro, otro de los problemas exteriores, es la formulación que asigna a *Larva* un lugar eminente dentro de la tradición literaria española. Esto parece menos un cumplido que una calumnia: amenaza con convertir el emisor del juicio en un rumboso historiador y al libro mismo en una suntuosa reliquia del futuro. Así como Ríos nos hace saber que sabe —por Pierre Menard— que no puede escribirse dos veces el mismo libro sin que el intento lo convierta en parodia, sabemos también —por Herbert Quain— que su éxito o su fracaso, y hasta su relevancia dentro de una tradición, pertenece menos al arte que a su historia. Una cosa es el insomnio ideal del lector del que hablaba Joyce, otra cosa las vigiliadas inducidas por generosos contratiempos y mezquinos regateos.

Mas adelante, Chitarroni define:

[...] un relato, una novela o un poema son una colección de procedimientos olvidables puestos en práctica para engendrar un ritmo, una dicción particular, una sintaxis lírica o narrativa. Es en este plano, me parece, donde *Larva* resulta convincente. Su exhibición de procedimientos es altisonante y mecánica; sus estrategias, reiteradas y hasta monótonas; menos aptas para producir alternativas y alteraciones significativas de puntuación que para someterse a un uso expresionista de la misma; menos proclives a la consulta rítmica del periodo que a un ritmo constante de prosa apurada; menos dispuestas a la ocurrencia súbita y al humor imprevisible que a un juego de tragamonedas que proporciona fichas con asociaciones en cinco idiomas. Su diferencia, en tal tesitura, con libros como *La Habana para un Infante difunto* y *Holy Smoke* es, aparte de deliberada, creo, abismal. *La Habana...* y *Holy Smoke* son libros cuya aventura y riesgo, aun yendo a veces a contrapelo de cualquier narración convencional o régimen narrativo, generan una continuidad (y una fragmentación) indistinguibles de su ritmo y su sintaxis, un teatro de operaciones disímil y cautivante. *Larva*, suministrando sus propias coartadas y cónclaves culturales a la altura de la complicidad, no lo logra, pese a su impulso enérgico y avasallador. Al revés de lo que ocurría con ese alegato en pro de la vulgaridad de *La Habana...*, que hacía doblemente espectacular su final, el conteo obsesivo de cultura de *Larva* hace espectacular sólo la vulgaridad de los ‘secretitos’ literarios (1989: 28).

Pero es verdad que *Larva* invocaba un precedente inobjetable, el de James Joyce, el gramófono, la voz de su amo:

[...] el ladino agudo redomado ventrílocuo audaz, el más solilocuaz y loco de los ventrílocuos, con su tortuoso marinero tuerto: Dr. Freud and Mr. Joyce! Y viceversa, porque tanto monta en este montaje de palabras picantes. Clap! Clap! Yeah. Aplausos dobles. Mil berridos! Achtung! Ah caros amigos, qué soma

⁵ Luis Chitarroni (Buenos Aires, 1958) es escritor, editor de casas como Sudamericana y La Bestia Equilátera, crítico literario. Autor de *El carapálida* (1997), *Mil tazas de té* (2008), *Peripecias del no: Diario de una novela inconclusa* (2007), *Ejercicio de incertidumbre* (2008), *Breve historia argentina de la literatura latinoamericana (a partir de Borges)* (2019), *La noche politeísta* (2020), *Pasado mañana. Diagramas, críticas, imposturas* (2021) y *Siluetas* (1992), que recoge sus columnas para la revista *Babel*.

la del docto arador. Aho!, ahora va. Ligeros! Aprendan a rascarse, vamos amigos, antes de aplaudir a rabiar... Calma!, que clama. Presten oídos. Mimiten al dodocto oráculo, what a spree de corps!, que se escucha hablando por boca de su analizado en cada sesión de espiriautismo. La postura del soliloquista no es muy clara, eh. El extraño ocaso del Dr. Freud y Mr. Joyce... El diván de las divagaciones es todo suyo, Mr. Joyce... (Ríos, 1983: 261).

Ese Mr. Joyce que el texto define como “un ventrilocuaz irlandés que actuaba en pubs populares con un muñeco marinero, siempre borracho, que decía obscenidades con lengua de trapo. Milalías lo conoció en un cafetucho de Hammersmith. El ‘Rendez-Vous Café’, detrás del Olympia” (260). No hay duda de que Ríos mismo “he rejoyces in the name of Freud” (283). ¿Un fraude? Creo, no obstante, que se trata de un simple avatar de *escrivivir*, el neologismo de Haroldo de Campos (1985), incorporado por el propio Ríos. *Palarvas* que trazan la gran enciclopedia de las culturas, el díscolo mapa que se despliega y se repliega, usando toda su combinatoria para que la escritura ocupe todos los lugares y obture todos los agujeros, con el concurso de una *Stimmung* o *pathos* que atraviesa todos los otros textos, pero con ninguno de ellos se confunde, porque a todos juzga⁶. Larva es máscara.

Liberatura I

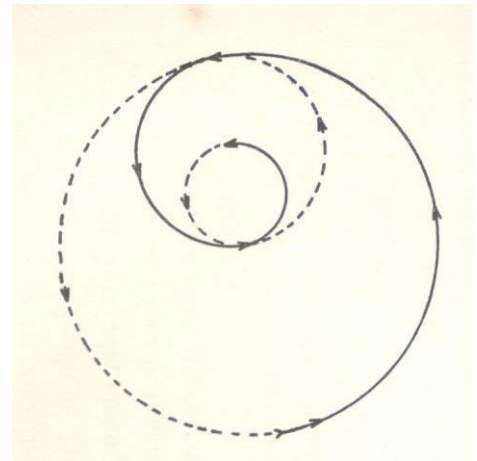
Un curioso y olvidado antecedente de esas elaboraciones que suscitaron la suspicacia de Chitarroni es el de Leopoldo Marechal, al que Ríos, sin embargo, coloca a la cabeza de una serie fundadora: *Adán Buenosayres*, *Tiempo de silencio*, *Rayuela*, *Tres tristes tigres*, *José Trigo*, *Larva* y *Cristóbal Nonato* (Ríos, 1991:19). Precisamente, en *Descenso y ascenso del alma por la belleza* (1933), Marechal glosa un fragmento de las *Sentencias* de San Isidoro de Sevilla, más específicamente, la que dice:

Por la belleza de las cosas creadas nos da Dios a entender su belleza increada, que no puede circunscribirse, para que vuelva el hombre a Dios por los mismos vestigios que le apartaron de Él; en modo tal que, al que por amar la belleza de la criatura se hubiere privado de la forma del Creador, le sirve la misma belleza terrenal para elevarse otra vez a la Hermosura Divina (Marechal, 1950: 522).

De ese fragmento, Marechal extrae una poética que cristalizará más tarde en *Adán Buenosayres* (1948), aunque ya se esboza en el ensayo de 1933. En su primera parte, Marechal afirma que el hombre busca poseer perpetuamente lo bueno, pero desciende por error hacia las criaturas. Ese descenso se debe a que amar no es sólo poseer, sino ser poseído: el amante, al aproximarse del amado, tiende a sustituir su forma con la forma de lo que ama, en un abandono de sí mismo, por el cual trata de

⁶ Derrida admitía una cierta ambivalencia ante esa actitud de Joyce, que sería instituida y requerida por su misma firma. Por una escucha, a través de un cierto oído (*ouïe*), en que resuena un sí-reír (*oui-rire*) reactivo, e incluso negativo. El escritor, y la observación vale también para Ríos, goza del dominio hipermnésico, tejiendo una tela de araña que desafía cualquier otro dominio posible, tan inexpugnable como un alfa y omegaprogramófono en el que todas las historias, los relatos, los discursos y saberes, todas las firmas futuras y algunas más, estarían cautivas, preescritas, precomprendidas, predichas y parceladas, metonimizadas o agotadas, como los mismos objetos, sabiéndolo ellos o no, y para los cuales ni ciencia ni conciencia ya nada agregan y nada arreglan, porque la omnipotencia es fantasmática, ella abre y define también la dimensión del fantasma, cosa que Joyce no ignora. Sabe que sus libros-de-todos-los libros, llámense *Ulysses* o *Finnegans Wake*, son sólo un pequeño libro más, perdido entre otros millones de libros en la Biblioteca (Derrida, 2002: 99-100; Asensi, 1990).

asemejarse al amado. Entonces, respondiendo al llamado de su vocación⁷ y por amar la belleza de la criatura, se aparta el hombre de la forma del creador, aunque, al ser mimética imagen de éste, acabe por esta vía separándose también de sí mismo: “la criatura nos propone *una meditación amorosa*, y no un *amor*: un *comienzo*, y no un *final* de viaje” (Marechal, 1950:534)⁸. En la segunda parte del ensayo, el hombre encuentra su rumbo mediante la interrogación de las criaturas como juez, lo que supone un retorno a su vieja condición humana, que es la imagen y semejanza con el creador. El viajero se estudia a sí mismo, como Montaigne, pero esa inmovilidad compromete el propio juicio, aunque a la postre comprenda que en todo hay un Llamador y que, por la naturaleza del llamado es dable conocer la naturaleza del que atrae hacia el Bien, la Hermosura, la Verdad y el Fin. El triple y único movimiento del alma es la línea espiral que el mismo Marechal diseña, tal como los círculos excéntricos del *Anémic cinéma* de Duchamp.



En el último capítulo, por fin, apoyándose en el episodio de las sirenas y Ulises, Marechal dispone un mástil, que nos faculta mantenernos estáticos a la hora de juzgar como árbitros, pero además nos permite igualmente ascender, respondiendo así al Llamador, para compartir la bienaventuranza en su unidad. Blanchot nos alertaría que la espantosa sordera del viajante muestra sin embargo que es sordo quien oye (poco) y eso transmite a las sirenas un desasosiego exclusivamente humano, que las vuelve muchachas reales, y capaces pues de desaparecer. Por otro lado, las sirenas atraen al viajero hacia donde él no quiere caer y, escondidas en el seno de la *Odisea*, empujan al héroe a su tumba, la

⁷ Giorgio Agamben, estudiando el concepto de vocación, nos dice que la palabra *Stimmung*, como es evidente por su proximidad a *Stimme*, voz, pertenece en su origen a la esfera acústico-musical, ligada semánticamente a palabras latinas como *concentus* y *temperamentum* y palabras griegas como *harmonia*. Originalmente significa entonación, acuerdo, armonía, pero, de ese sentido musical primero deriva, sin perder sin embargo contacto con su valor originario, hacia el sentido moderno de “estado de ánimo”. Se trata entonces de una palabra cuyo significado proviene de un desplazamiento, en el curso del tiempo, de la esfera acústico-musical, que la aproximaba a la voz, hacia la esfera psicológica o filosófica. Así, en Heidegger, el descubrimiento originario del mundo que tiene lugar en la *Stimmung* es ya siempre develamiento de una *Geworfenheit*, de un ser-arrojado, a cuya estructura es inherente una negatividad esencial. En otras palabras, la *Stimmung* es el lugar de la apertura originaria del mundo, pero un lugar que no está él mismo en un lugar específico, sino que coincide con el lugar propio del ser del hombre. Y, sin embargo, esta *Stimmung*, este acuerdo originario y esta consonancia entre *Dasein* y mundo, más que una armonía, como postula Marechal, es básicamente, una disonancia, una desafinación, un ser-ajeno y arrojado. Por todo ello, la teoría de la vocación, que es una teoría de las pasiones, es siempre el lugar en que el hombre occidental piensa su relación con el lenguaje. Como viviente que tiene el lenguaje, el hombre trata entonces de pensar la articulación entre la vida y el lenguaje, entre la naturaleza y la cultura; pero azorado descubre que esa conexión es, en verdad, una desconexión, la de una *vida abandonada*.

⁸ Leeremos en el *Adán*: “En un momento dado, ya sea porque recibe un soplo divino, ya porque, ante la hermosura creada, siente despertar en sí una entrañable reminiscencia de la hermosura infinita, el poeta se ve asaltado por una ola musical que lo invade todo, hasta la plenitud, a semejanza del aire que llena los pulmones, en el movimiento respiratorio. (...) En esa plenitud armoniosa que adquiere el poeta durante su inspiración, yo diría que resuenan a la vez todas las músicas posibles; resuenan todas ya, y ninguna todavía, en cierta unidad extraña que hace de todas una y de una todas las canciones posibles; y en cierto ‘presente’ de la música por el cual una canción no excluye a la otra en el orden del tiempo, porque todas hacen una sola canción inefable” (Marechal, 1997: 222).

navegación feliz, infeliz, que es el relato, aparentemente inofensivo, de una oda transformada en episodio, mera elegía (Blanchot, 1959).

El esquema de Marechal puede parecer, a simple vista, reductor y pío, un simple resabio espiritual, filo-teológico y medieval, aunque, al mismo tiempo, muestra innegables tintes aristotélicos y neo-platónicos que lo disponen a la poshistoria. El monoteísmo, en una palabra, le abre las puertas al ateísmo. En realidad, Marechal (un mallarmano) cree en el poder de la palabra, y cree además que la palabra es creadora, y consecuentemente, que el poeta es un demiurgo. No está lejos de Huidobro. El poeta brinda a sus pares la expresión, porque sólo él ha recibido el don del canto, y, en ese sentido, su virtud y su oficio consisten en expresar lo tácito. Es decir que la fundamentación trascendente acaba por mostrar el desecho social, la ausencia de lenguaje y de representación, el balbuceo, cuando no la algarabía incomprensible, de la cual el poeta es apenas un simple traductor que, paradójicamente, materializa el lenguaje en el mismo punto en que éste desaparece. Todo es palabra, sí, pero la palabra es sólo la apariencia de lo desaparecido, lo incesante, lo inaccesible, lo interminable, lo real⁹.

El ensayo es además una glosa de otras lecturas de Marechal, la del judeo-portugués León Hebreo, del musulmán Abuchafar Abentofail, autor de *El filósofo autodidacta*, pero sobre todo de Ramón Llull, cuyo *Liber de ascensu et descensu intellectus*, publicado, en latín y en Montpellier, en 1304, recién tendría una traducción al castellano, en Palma de Mallorca, en 1753 (González, 2017:73-85). Estos libros antecedentes proponen el viaje vertical como acceso a la trascendencia, tanto en vertiente escolástica, a través del descenso *ad inferos* y la ascensión de Cristo, como en vertiente platónica, la escalera que Sócrates trae a colación en el *Banquete*, pero, fundamentalmente, amén de Aristóteles, San Agustín o Plotino, por la vía mística de San Juan de la Cruz (Agamben, 1974)¹⁰. En

⁹ Recordemos el desafío de Adán a sus colegas. “Nómbreme, por ejemplo, dos cosas que nada tengan que ver entre sí, y asociélas mediante un vínculo que sabemos imposible en la realidad. De primera intención, en esos dos nombres la inteligencia ve dos formas reales, bien conocidas por ella. Luego viene su asombro al verlas asociadas por un vínculo que no tienen en el mundo real. Pero la Inteligencia no es un mero cambalache de formas aprehendidas, sino un laboratorio que las trabaja, las relaciona entre sí, las libra en cierto modo de la limitación en que viven y les restituye una sombra, siquiera, de la unidad que tienen en el Intelecto Divino. Por eso la Inteligencia, después de admitir que la relación establecida entre las dos cosas es absurda en el sentido literal, no tarda en hallarle alguna razón o correspondencia en el sentido alegórico, simbólico, moral, anagógico...”. Tras esa definición, caudataria de la teoría del disparate que, por ese entonces, José Bergamín desarrollara en *La Nación*, Adán Buenosayres concluye que “al formular una tesis del disparate, nos hemos acercado a la poética. Jugar con las formas, arrancarlas de su límite natural y darles milagrosamente otro destino, eso es la poesía” (Marechal, 1997: 215-216).

¹⁰ Agamben subraya que estas poesías plantean un conjunto de “figure e similitudini stravaganti”, en el contexto de la poesía barroca y mística, próximo del concepto de “no-lectura” de Simone Weil: “la ‘non –lettura’ è la sospensione di questa prospettiva esistenziale, l’accettazione dell’opacità del testo come tale” (1974: V-VI). Apoyándose en Bachofen y en la lectura que de él proponía Furio Jesi, Agamben afirma que los símbolos “riposano in se stessi”, pues están “saturi e colmi di nulla, e non rimandano ad alcuna nascosta”. De allí, no sólo la vecindad entre la *nuditè souveraine* de Bataille y la *suma desnudez* de Juan de la Cruz, sino incluso la paradoja misma de la teología mística: “che, in quanto è opacità e spossamento integrale, l’esperienza finale che essa implica è quella, puramente negativa, di una presenza che non si distingue in nulla da un’assenza; in senso proprio, essa non è anzi una *teologia* (una scienza di Dio), ma una *teo-alogia*, che approda a un’inconoscibilità ultima, o, almeno, a un conoscere soltanto per opacamento e negazione, a un’appropriazione il cui oggetto è l’Inappropriabile stesso, e che non è, perciò, sostanziabile in una *habitus* dottrinale positivo, ma soltanto metaforizzabile e alludibile per assomori, catacresi a altre ‘figure e similitudini stravaganti’”. Es decir que Agamben adelantanos allí la conceptualización extrema del *Coup de dés* que leeríamos en *El Reino y la Gloria*. Como traductor de esos poemas, el filósofo admite que la alternativa que se le presentaba era “la parodia del testo o la sua riduzione a meceria. Si è preferito, per ovvie ragioni, limitarsi a offrire niente piú che un ausilio di lettura a fronte del testo in cui, forse prima volta così esplicitamente, l’esperienza della poesia si saldava, sia pure soltanto come ‘figura e

tales obras, el mundo, microcosmos de un macrocosmos, le permite al hombre llegar a la sabiduría a partir de las criaturas, reflejo de lo Alto. El descenso es purgativo, un desmayo borracho en el baño, como en “Grace”, y no está de más subrayar que la lectura que Marechal hace de Lulll antecede las menciones borgeanas al *Ars magna generalis* (como máquina de pensar en 1937; como antecedente de Pierre Menard en 1939; o de *Bouvard y Pécuchet*, en 1954), lo cual muestra, sin embargo, una estructura de sentimientos compartida¹¹.

Por esos años, como dijimos, Marechal está escribiendo *Adán Buenosayres*, relato signado por un viaje en subterráneo¹², escrito *a posteriori* de la muerte de su autor (Gramuglio, 1997: 771-806), el vanguardista Adán, cuyo espacio, como en Borges, es una indecisa franja entre la ciudad y sus suburbios. Allí encuentra, reconfigurada, la exposición universal (que no es cambalache, sino laboratorio¹³). Recorriéndola con el personaje Schultze, ficcionalización de Xul Solar, inventor del neocriollo, ambos, Schultze y Adán, penetran por la hendidura de un ombú y, entre otras disquisiciones, semejantes a las que mantienen Mr. Kernan, Mr. Cunningham, Mr. M’Coy, Mr. Power y Mr. Fogarty, en “Grace” de Joyce, o incluso las de Milalias, Babelle, Herr Narrator, Napoleone y Mr. Tod en *Larva*, aquí también los amigos se meten por un túnel descendente, cuyo declive los empuja a la más vertiginosa de las carreras. De pronto, falta tierra a sus pies y algo así como una tromba de aire fortísimo los aspira hacia las profundidades. Allí pierden el sentido, no como quien se desmaya, sino como quien se duerme. Toda la aventura (una *dormición*, diría Lezama Lima) los coloca pues ante la disyuntiva de huir del ombú y regresar a la ciudad visible, o confiar en el cuerpo y descender a la ciudad inteligible, porque, transpuesta la hendidura y lanzados al túnel de los vértigos, ya no hay vuelta atrás para los viajeros, que se depararán al fin de cuentas en los umbrales de la oscura ciudad de Cacodelphia, un dispositivo de refracción para imaginar la ciudad visible. En una palabra, la estereoscopia de las dos ciudades (como las dos partes de la obra de Pierre Menard, la visible y la

similitudine stravagente’, a quella sovrana nudità teopatica nella notte nuziale e trasfiguratrice” (XIII). Para la cuestión de la traducción en Ríos, cf. Bensoussan (2007: 249-258).

¹¹ En referencia a Joyce, por ejemplo, pensemos en la reseña del *Ulysses* que leemos, en 1925, en las *Inquisiciones* de Borges; la nota biográfica sobre Joyce en *El hogar* de 1937; el ensayo “Joyce y los neologismos”, publicado en *Sur*, en noviembre de 1939; la nota sobre “El último libro de Joyce: *Finnegans wake*”, en *El Hogar* en 1939 o el “Fragmento sobre Joyce”, en *Sur*, en febrero de 1941.

¹² “Un subte. La ambición del novelista es un problema estético de la obra. El ex-martinfierrista y escritor y esclavo de Borges González Lanuza escribió un brulote infame contra *Adán Buenosayres* en la revista *Sur* y sepultó la novela. (La crítica literaria como necrológica ¿del crítico?) Estaba furioso porque Marechal, además de peronista. ¡era demasiado ambicioso! Se encontraron por casualidad en el subterráneo (Línea Lacroze) y Marechal le dijo que estaba escribiendo una novela genial (González Lanuza nunca se lo perdonó. Cf. *Sur*, n° 169, noviembre, 1948). La ambición excesiva como recurso defensivo. En esto Marechal era igual que Arlt (¡Ser Dostoievski! ¡Ser Joyce!). La obligación de ser genial es la respuesta al lugar inferior, a la posición desplazada. En “Escritor fracasado” Roberto Arlt tematiza esa colocación secundaria con lucidez y sarcasmo: “¿Qué era mi obra?... ¿Existía o no pasaba de ser una ficción colonial, una de esas pobres realizaciones que la inmensa sandez del terruño endiosa a falta de algo mejor?” La pregunta del escritor fracasado recorre la literatura argentina” (Piglia, 1997: XVII).

¹³ Ante ella, “dos maneras de angustia se alternaban en sus despertares: o bien sentía la impresión indecible de abrir los ojos en un mundo extraño cuyas formas, hasta la de su cuerpo, le resultaban tan absurdas que lo sumían de pronto en un pavor de antiguas metamorfosis; o bien daba en este mundo como en un bazar de objetos manoseados hasta la desesperación” (Marechal, 1997: 12).

opaca) permite postular la nación real, que no es un dato empírico, sino una imagen. No proviene de sucesión cronológica, sino de un *eon* espiralado (Navascués, 1992 y 1995).

Cabe aquí recordar que, en ese tiempo, afectado por la muerte de James Joyce, en 1941, Marechal escribe no ya una necrológica del hombre, sino una lectura de su escritura, que mucho ilumina sus propias posiciones en relación a la ficción, como doble posible del autor, “su imagen en el espejo de la página que nunca podrá ver”. La transcribo:

En Zurich, donde vivió algunos años de su juventud y escribió parte de su famoso *Ulises*, ha muerto James Joyce, el escritor de ahora sin duda que provocó en torno suyo más discusiones y conflictos. Si hemos de identificarlo con el Stephen Dedalus de sus obras, diremos que ha terminado en Zurich una existencia singular, iniciada en Dublín el año 1882 y definida por los dos grandes temas implicados en el nombre del arquitecto mitológico (Dedalus) que Joyce dio a su personaje: un concepto laberíntico y laberíntica realización de la vida humana; un afán eterno de evasión, simbolizado en el verso de la misma leyenda.

Alguien podrá decir algún día cómo Joyce acercó la naturaleza de su laberinto y cómo extravió los medios de su evasión al confiarlos sólo a las frágiles plumas de Ícaro. Por mi parte, respetuoso de la conciencia que tanto luchó y que tal vez haya triunfado en última instancia, me limitaré a considerar algunos aspectos de su obra que, según creo, no fueron vistos aun con suficiente claridad.

Desde que los críticos, favorables o adversos, se dedicaron a exaltar o vilipendiar la obra de Joyce, todos estuvieron ausentes en señalarle como “algo raro” y fuera del orden común: pocos hay, verbigracia, que ya en el tono de la censura o que en el del elogio no consideren al *Ulises* como un monstruo literario. Sin embargo, yo me atrevo a sostener que dicha obra es la primera y la mayor tentativa que se ha hecho últimamente para devolverle a la novela su lineamiento clásico y su raíz tradicional. Sabido es que la novela, género relativamente moderno, debe ser considerada como una “composición” de la epopeya antigua: quiere decir que, no obstante el carácter peyorativo de tal definición, la novela tiene que haber heredado las normas del género épico, bien que adaptadas a la modalidad de los nuevos tiempos, cuya expresión le corresponde como sustituto de la epopeya.

Es indudable que Joyce lo entendió así gracias a su sólida formación clásica y sobre todo escolástica: las ideas estéticas de S. Tomás trabajadas casi hasta el bizantinismo por este irlandés extraño; sus estudios parisienses de Aristóteles (¡aquella *Poética* magnífica!) en la Biblioteca de Sainte Geneviève; su conocimiento de la épica universal que lo llevaron muchas veces a la imitación y hasta a la parodia del género: todas estas circunstancias contribuyeron a iluminar el fondo simplicísimo del *Ulises* a pesar de los recursos técnicos y de las fantasías verbales que lo complican exteriormente. Y al fin de cuentas el lector sagaz descubre que el *Ulises* es algo menos que una epopeya y algo más que la novela (¿no podría decirse lo mismo del *Quijote*?).

No me referiré aquí a las correspondencias más o menos veladas que el *Ulises* de Joyce puede tener con la *Odisea* de Homero y en las que tanto insisten sus críticos: a mi entender, las formas de la epopeya se dan en el *Ulises* no tanto por una imitación más o menos desfigurada de los episodios homéricos cuanto por algunos caracteres de la obra que trato de resumir a continuación.

Apartándose de la corriente novela contemporánea, Joyce consigue alterar la verdadera estatura de sus personajes confiriéndoles lo que yo llamaría cierta “magnitud heroica” y haciéndolos, no mejores de lo que son, como Aristóteles quería (porque Joyce carece de toda intención moral) sino “más grandes” o si se quiere “más dilatados”. Para ello a veces utiliza el tono natural de la épica y hasta en sus formas arcaicas o introduce en el texto insólitamente, figuras y escenas heroicas que sólo tienen con tal personaje o tal episodio una vaga relación de similitud; o adoptar, en fin, la técnica desmesurada de Rabelais hasta dar a su obra los contornos de una verdadera “gigantomaquia”.

Otro carácter épico del *Ulises* se revela en su propensión a dilatar límites vulgares del hombre extendiéndolos a nuevos y misteriosos planos de la realidad. Cierto es que la epopeya antigua tan arraigada en lo metafísico y sobrenatural, cumple dicha norma “visualizando”, por decirlo así, la relación invisible entre los dioses y los hombres, entre la causa primera y las causas segundas. Pero Joyce que ha perdido su fe y sólo es como su Dédalus, “una horrorosa especie de librepensador”, hace que sus héroes salgan de sí mismos no para encontrarse frente a frente con lo sobrenatural sino para encararse con minuciosos desdoblamientos ellos mismos, ya en el mundo del sueño, ya en los mil disfraces de la propia conciencia, ya en el turbio universo del subconsciente. Con todo el “efecto literario” es muy semejante y aquel capítulo dialogado del *Ulises*, el que se desarrolla en el barrio de los burdeles, alcanza la grandeza épica de un *descenso a los infiernos* (tema que raramente falta a las epopeyas antiguas) pero con una diferencia fundamental: que en el *Ulises* es un tema literario y en la epopeya es un tema metafísico.

Por otra parte, no ignoraba el estudioso Joyce que bajo el sentido literal de la epopeya, tan simple y claro, se oculta un sentido profundo, una enseñanza teológica que se dá por modo de símbolo y figura. Tal conocimiento le ha inspirado quizá ese juego de llaves que se disimula en el *Ulises*. Pero también aquí la diferencia es muy significativa: el iniciado que da con la llave de una epopeya, lee un sentido profundo y alcanza una verdad: el iniciado que da con la clave del *Ulises* descubre que sólo se trataba de un juego literario. Por segunda vez, James Joyce atento a las normas de la epopeya se desatiende del “espíritu” y se queda con la “letra”: el “letrado” predomina en él y esa inclinación lo llevará lejos.

De la misma fuente ha sacado Joyce aquel realismo tajante y aquel gusto de la crudeza que tanto ha escandalizado a muchos y que le ha valido cierta reputación de inmoralidad y de pornografía, a mi entender muy injusta. Dije ya que la obra de Joyce carece de toda intención moralizante, lo cual no vale decir que sea inmoral en sí misma. Además, lo pornográfico en literatura supone cierta complacencia malsana del pintor en lo que describe y tan lejos está Joyce de todo ello que, según uno de sus críticos, al describir las pasiones humanas lo hace con la estudiosa frialdad del casuista (y Stephen Dedalus lo hubiese sido, y voy muy hondo, si hubiese juntado a su nombre el S. J. de marras, como estuvo a punto de hacerlo un día). Por otra parte, confieso que sus pasajes escabrosos me hacen acordar los grabados aleccionadores de Brueghel y el gesto admonitorio de las gárgolas medievales. Pero no dejo de reconocer que a Joyce se le ha ido la mano algunas veces en la pintura y que su obra magnífica nada suma con ese alarde blasfematorio que asoma en ciertas páginas.

Ahora se me objetará que, a pesar de su clasicismo secreto, el *Ulises* continúa siendo un monstruo literario. Y lo digo que lo es efectivamente, al menos en apariencia, porque Joyce, atento sólo a las normas interiores de la épica, no ha guardado su número exterior y sus proporciones visibles. El héroe de la epopeya, verbigracia, no pierde nunca su unidad ante nuestra visión: es siempre uno, y su figura resalta, luminosa y entera, según el modo “apolíneo” que intuyó Nietzsche; por el contrario, Joyce divide a su héroe y lo subdivide al infinito hasta que su forma unitaria desaparece de nuestra vista como desaparece la unidad de un organismo bajo la lente del microscopio. Además, el tiempo de la epopeya es el tiempo natural de la vida, mientras que el tiempo de *Ulises* es el tiempo analítico del “ralenti” cinematográfico. Por otra parte, en la epopeya, como en toda forma clásica, los medios de expresión están subordinados al fin y la “letra” no arrebató jamás su primer plano al “espíritu”. Joyce, cuya inclinación a la letra ya he señalado, concluye por dar a los medios de expresión una preminencia tal que la variación de estados, la continua mudanza de recursos y el juego libre del vocablo concluyen por hacernos perder la visión de la escena, de los personajes y de la obra. No se ha detenido ahí, ciertamente, porque hay un “demonio de la letra” y es un demonio terrible: a juzgar por sus últimos trabajos, el demonio de la letra venció a Joyce definitivamente.

Y esta es la gran aventura novelística del escritor admirable. No dudo que, si la novela recobra, según creo y espero, sus antiguos cauces y su grandeza original, los novelistas del futuro verán en James Joyce a un precursor iluminado y se acercarán al *Ulises* como a un hermoso y extraño monumento (Marechal, 1941).

Liberatura II

Poesía, por tanto, y filosofía, los dos deseos de embriaguez, o bien, las dos borracheras.

La embriaguez porta el legado del sacrificio: la comunicación, a través del fluido y a través de su desparramamiento, con lo *sacrum*, la excepción, el exceso, el afuera, lo prohibido, lo divino. La embriaguez sería, en definitiva, el éxito de un sacrificio cuya víctima sería el propio sacrificador. En el límite en el que el sacrificador de todos los sacrificios permanece intacto Bataille reconocía, finalmente, un carácter cómico. Sin duda, la borrachera es a su vez cómica puesto que el beodo no desaparece en ella completamente, y regresa de la borrachera triste, desilusionado, a veces, desengañado de la propia borrachera.

Saciado proviene de *satis*, harto. *Satura* es materia abundante; mezcla de frutas y verduras, y mezcla de metros y géneros, género mezclado, sátira, miscelánea, sujeto completamente mezclado consigo, embrollado en sí, conciencia obstruida, inconsciencia intemperante, incontinente.

Lo absoluto es ese deseo, ese vértigo de deseo infinito. Es el remolino, el desvanecimiento, el deslumbramiento del deseo tendido

hacia la más próxima proximidad, hacia la extremidad, hacia el exceso de lo próximo que en su exceso se escapa más cerca que cerca, infinitamente cerca, por tanto, siempre infinitesimalmente lejos. Siempre más perfectamente cerca.

Jean-Luc Nancy, *Embriaguez*. Trad. Cristina Rodríguez Marciel y Javier de la Higuera Espín. Granada: Universidad de Granada, 2014.

En el desarrollo de un concepto más amplio de modernidad, Fredric Jameson argumenta que Joyce no puede no significar alguna otra cosa, ser la metáfora o alegoría de algún otro fenómeno. Kevin Dettmar, por su parte, cree inapropiado hablar de un Joyce posmoderno, pero es evidente que, en los grandes modernos, la forma nunca se da de antemano, sino que se genera experimentalmente, en el encuentro con lo otro, la diferencia, lo que lleva a formaciones imposibles de prever y cuyas multiplicidades incompletas despliegan ampliamente las innumerables variantes de lo moderno, el demonio de la letra evocado por Marechal. Toda luz es tenebrosa, toda llama quema. En *Larva*, por ejemplo, el Black-out indica, paradójicamente, la iluminación, pura cercanía en relación a la creación. Caos. Todo en *Larva* gira alrededor de Mr. Tod (apenas un Dot, paso). Toth, o la escritura. Pero en *Poundemonium*, segunda novela del ciclo de *Larva*, Milalías deambula, de los bajos fondos a Phoenix Lodge, en un auténtico descenso *ad inferos*, un camino hacia el conocimiento, con la salvedad, compartida por Ríos con Slovisky, de que “el arte no es un instrumento de pensamiento sino un método para restaurar la percepción sensorial del mundo” (Ríos, 1994b:VIII), el gran tema de Jean-Luc Nancy, por otra parte. No obstante, si el relato de *Larva* es fruto de un acto autosuficiente, como la concreción del deseo de Mr. Tod, el origen de su discurso está en la escritura misma. La escritura es deseo (Gudiño, 1988) y, en ese sentido, algo no orientable, aunque no por ello menos orientado. El deseo, por no ser articulable, no se puede decir, sin embargo, que no esté articulado. Es la “constelación Barthes”, de la que Ríos habla en el *Álbum de Babel* (1995). Pero por eso mismo, las paredes (*palarvas*) que lo contienen definen el vacío y, por ello, el deseo no tiene bordes. Es unilateral, al punto que el mundo entero se ordena, de un cierto modo, en torno suyo, babélica algarabía, dándonos la ilusión de ser un mundo. Se trata entonces de una ilusión cosmógena, generadora de las más arraigadas ilusiones de la analogía micromacrocósmica¹⁴.

‘Le monde est omnivoyeur’, dice Jacques Lacan coincidiendo con Maurice Merleau-Ponty. En esa escena del teatro del mundo nada se expone, a no ser nosotros mismos: espiados, descubiertos por nuestras propias miradas (1995: 237).

Lacan, particularmente, en el seminario 12 y en *El atolondradicho*, insistirá en que el significante está estructurado sobre una cinta de Moebius. Se puede acceder al otro lado sin cambiar de pista y ésta actúa siempre como el casco de Iberia: nada mejor para rizar el rizo (Ríos, 1993:51). Es sobre la misma cara, constituyendo simultáneamente derecho y revés, que se puede reencontrar pues el material estructurado en la oposición fonética, algo que no se traduce, pero que pasa de un significante a otro

¹⁴ Cabe aplicarle aquello que el mismo Ríos dice de *Paisaje después de la batalla* de Juan Goytisolo, un microcosmos que refleja el caos de la época, un espacio homólogo al inconsciente del protagonista, un espacio perdido que configura su auténtica escenografía intelectual.

en su mismo funcionamiento en cuanto tal. Una obra *en Klee*. Camina mirando hacia atrás, como el Angelus Novus. En *De un discurso que no fuera del semblante* y después en el seminario *Aun* se explicita mejor, si cabe, el vínculo del nuevo principio con la letra. En la operatoria del lenguaje, por lo tanto, hasta en el más azaroso, hasta en el más arrevesado, en el mismísimo *ausentido*, hay sentido.

Pero ese sentido sólo puede ser equívoco, una fuga de la norma aristotélica del sentido, la identidad, la no-contradicción, normas constitutivas de la perenne regulación del lenguaje, de Aristóteles a Marechal o Borges. A través de la homonimia, el inconsciente se hace presente y deja constancia de ello al inscribirse en la letra, al atolondrarla¹⁵. La escritura de Julián Ríos que, por la vía de la homonimia, la anfibología y la paradoja, crea la condición del sentido como *ausentido*, es decir, como algo donde todo se encadena y desencadena, súbita y simultáneamente, mucho más, incluso, que en el agujero de Cacodelphia, hace del propio agujero la condición de valencia de lo verdadero-falso, que debido a eso mismo se vuelve un equívoco intratable. El *ausentido*, nombre de lo Real por diferencia con la ontología, se extravía así por los callejones sin salida de la lógica y la letra, como puro juego de palabras. No hay duda, entonces, el significante es la letra, pero sólo la letra hace agujero. Allí se esconde buena parte de nuestros imposibles contemporáneos (deseo, emancipación, democracia). Estos imposibles son el nombre de las respectivas mutaciones de la humanidad, en relación a sus fines. No señalan ningún universal, ni el nombre de una verdad definitiva inscrita en el cielo de las Ideas. Son, cuando mucho, los nombres de una humanidad expuesta al *ausentido*, pero, no por ello, ausente de infinito, ya que, al estar expuesta, ella es, asimismo, existente (Nancy, 2009:90-94).

Y entonces bajamos a la nave de las locas, *Ship and Whale*, nave y ballena, hasta los topos: El pub nuejtro de cada día, nos confesó aquel compatriota de cara de cura, con coronilla y todo, y pañolón morado y oro como estola, fular ful, ojo que te lo pisas Eleonoria Dusel!, que se nos pegó como un lapo, qué lapso, al oírnos españoliquear, pang! pange lingua..., acodados en la barra en forma de herradura de la suerte o más bien omega para algún megalodipsómano como Rimbaudelaire al final de su beodisea. La póstuma la papago yo..., con los brazos en cruz entre Reynaldo y este pagano, que lo soportábamos, hecho un Cristo, echando sangre por las narices sobre la copa, A be-be-ber y... Christus! la sangre con letra entra: ABCero de la lectura, ciencia infusa; pero el popoeta de una sola plaquette y generoso donante universal aún no había llegado a derramarla sobre nosotros (aunque no llegó la sangría al Támesis aquella noche) y entre tanto seguíamos expectantes, allí contra la borda, empinando el codo codo con cada uno..., whisky and sodomitas, vaya pintas, de bocas equívocas de desplumamadores de pollastros, cockney cocks!, cocktails de todos los colorines, sip sip piripis, sacándoles el jugo con las pajas, y risiseando, seamen stories, you know, de viejos marinos, spunk! arrojó!, cuentos verdegay y viejas historias de ballenas locas en el *Ship and Whale*, ay, la ento o no la mento: Aha! There she blows!, allá va llena, resoplando y echando espumas por las jarras, good job, buen servicio sir, la gordinflota camarerona con peluca y espetetera a lo Mae West, corregilda y aumentada, la vampulosa, en su encrespada bata de cola, va! va!, vaporosa, grandona grasudorosa y gravisonante, la prima donna è mobile, de acá para acá, cachas de cachalote, ajá! Móvil Dick, qué promontorios, blanca como la nata, madama de manos de mantequilla, con hoyuelos, tan muntuosa, blanduna blonduna, è mobile!, sólo que no es donna, ni tampoco Madam, aunque sí medio Butterfly en la bataola, mariposona, la veleidiosa blanca, que no reposa, hecha un brazo de mar y, possa! forza!, que suda la gota gorda y resopla y se relame el bozo sin rebozo, ahah! ahí va: Lo lame como nadie..., nos informó confidencioso nuestro promotor de la Santa Fellatio, enseñando las encías, y apuró con su culo de pollo la colilla. Quierej?, —de boca en bocanada, ah chisporroteando. Rojos vivos, ascuas, en la media luz lujuriososa. Sorbeseo sobre los vasos. Constrictores

¹⁵ La novela “construye su ética sexual desde la fonética, desde los étimos o raíces en celo de las palabras hasta los encuentros o desencuentros amorosos de los personajes en los escenarios de un Londres reinventado y carnavalesco” (Ferré, 2004).

abrazos del de la boa de plumas al pelón de palidez calavérica. Visajes vis a vis, alumbrados. Vislumbres otro lado del espejo de humo. Ciranótico, vaya narigada, el aspirante aquel de la pajita, junto a la descocada tigresa que se enfieece, fin! snif!, y sin pasarse de la raya. Invisiones, a oleadas. Alud, hacinamiento. Cantos ronrodados, rock-and-ruling stones, desentornados (Ríos, 1994a: 32-33).

En la charla ya referida de Julián Ríos con Guillermo Saavedra¹⁶, el crítico se cuestiona si estamos ante un desafío de la historia, e incluso si cabe hablar aquí de realismo: ¿es posible que esa selva, esa novela-Ríos o incluso maremagnum de palabras sostenga la ilusión del referente? A lo cual, Ríos responde:

En primer lugar, la irrisión o irrupción de las lenguas es mucho más que un divertimento. Esas lenguas son portadas por personajes marginales, que irrumpen con ellas en el Londres imperial para corroer el vano intento de una lengua de dominarlo todo. El escritor y crítico peruano Julio Ortega ha observado muy bien que en *Larva* hay una venganza del Tercer Mundo sobre el Londres imperial. Ya no es el Londres de los gentlemen sino el espacio de vindicación de todos los metecos, de todos los marginales de la ciudad que inficionan con sus dialectos la pureza ideal del inglés del Imperio. Entonces, Londres como una condensación del mundo, como el lugar de la venganza de los metecos, los extranjeros, los marginados. Pero, por otro lado, hay una intención realista que, naturalmente, no puede ser entendida como en los tiempos de Balzac. Hablo de un realismo que, como el de Dorothy Richardson —escritora inglesa contemporánea de Proust—, se dedique a capturar para siempre la belleza percedera de un instante, el temblor de una hoja o el brillo de una mirada. En este sentido, la sensualidad de las palabras es capaz de mimar de mil modos la sensualidad irrepetible de un instante. Las palabras —esas larvas, esas máscaras, esos fantasmas— languidecen de continuo en los diccionarios, y es tarea del escritor reavivarlas, devolverles la vida sexual, erotizarlas. En cualquier caso, en *Larva*, además de estas fricaciones verbales, hay un gran erotismo de los personajes; personajes que participan de una historia que, como tal, puede seguirse, como un lecho por donde discurre ese torrente vivo de palabras (*Babel*, 1989: 22-29).

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio (1974): “La ‘notte oscura’ di Juan de la Cruz” in CRUZ, San Juan de la. *Poesie*. Trad. Giorgio Agamben. Torino: Einaudi, pp. V-XIII.
- ASENSI, Manuel (ed.) (1990). *Teoría literaria y desconstrucción*. Madrid: Arcolibros.
- BABEL (1989): “Dossier Julián Ríos: *Larva*. El carnaval de Ríos”. *Babel*, nº 8, Buenos Aires, marzo, pp. 22-29.
- BENSOUSSAN, Albert (2007): “Le Talmud de Julián Ríos et sa transcréation en français” in PAGÉS, Stéphane - *Julián Ríos le Rabelais des lettres espagnoles: lecture et découverte d'une œuvre contemporaine*. Toulouse, Presses universitaires du Mirail, p. 249-258.
- BLANCHOT, Maurice (1959): *Le Livre à venir*. Paris: Gallimard.
- BORGES, Jorge Luis (1947): “El inmortal” (1947) in *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- BORGES, Jorge Luis (1974): “Quevedo” in *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé.
- BORGES, Jorge Luis (1997): “Presencia de Buenos Aires en la poesía” (1926). En *Textos recobrados. 1919-1929*. Buenos Aires: Emecé.
- BORGES, Jorge Luis (1928). “Prólogo”. *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires: Gleizer.

¹⁶ Guillermo Saavedra (Buenos Aires, 1960) es autor de *Caracol* (1989), *Alrededor de una jaula. Tentativas sobre Cage* (1995), *El velador* (1998), *Pancitas argentinas* (2000), *La voz inútil* (2003), *La curiosidad impertinente* (1993), *Cenicienta no escarmienta* (2003), *Del tomate* (2009), *Mi animal imposible: historias estrafalarias y canciones ordinarias* (2012), con Daniel Caldirola, *Treinta y tres tristes trípticos* (2015) y con Liliana Heer, *Diario de viaje de Pretty Jane* (2016).

- BORGES, Jorge Luis (1936). “El nuevo subterráneo” (1936). En *Textos recobrados. 1931-1955*. Buenos Aires: Emecé, 2001.
- CAMPOS, Haroldo de (1985): “Larvario barroquista”. En *Palabras para Larva*. Ed. Andrés Sánchez Robayna y Gonzalo Díaz-Migoyo. Barcelona: Edicions del Mall.
- CHITARRONI, Luis (1989): “La tribu de mi calle”. *Babel*, a. 1, nº 8, Buenos Aires, marzo.
- DERRIDA, Jacques (2002): “Ulises gramófono”. En *Ulises gramófono. Dos palabras para Joyce*. Trad. Mario Teruggi. Buenos Aires: Tres Haches.
- FERRÉ, Juan Francisco (2004): “La novela Ríos. Veinte años no es *Larva*”, *The Barcelona Review*, nº 45, nov.-dic. 2004.
- GONZALEZ, Ana Davis (2017): “Obras en vertical: *Liber de ascenso et descensus intellectus y Descenso y ascenso del alma por la belleza*”. *Medievalia*, nº 49, pp. 73-85.
- GRAMUGLIO, María Teresa (1997): “Retrato del escritor como martinfierrista muerto”. En MARECHAL, Leopoldo. *Adán Buenosayres*. Ed. Crítica Jorge Lafforgue y Fernando Colla. Madrid: ALLCA XX, pp. 771-806.
- GUDIÑO, Patricia (1988): “La suma, la resta y el factor X”. *Quimera*, nº 76. Barcelona, pp. 46-51.
- MARECHAL, L. (1941): “James Joyce y su gran aventura novelística”. *La Nación*, Buenos Aires, 2 febrero.
- MARECHAL, Leopoldo (1950): “Descenso y ascenso del alma por la belleza”, *Revista de la Universidad de Buenos Aires*. Cuarta época, a.4, nº 14. Buenos Aires.
- MARECHAL, Leopoldo (1997): *Adán Buenosayres*. Ed. Crítica Jorge Lafforgue y Fernando Colla. Madrid: ALLCA XX.
- NANCY, Jean-Luc (2014): *Embriaguez*. Trad. Cristina Rodríguez Marciel y Javier de la Higuera Espín. Granada: Universidad de Granada.
- NAVASCUÉS, Javier de (1992): *Adán Buenosayres, una novela total: estudio narratológico*. Universidad de Navarra.
- NAVASCUÉS, Javier de (1995): “Marechal frente a Joyce y Cortázar”, *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 538, Madrid, pp. 45-56.
- PIGLIA, Ricardo (1997): “Notas al margen de un ejemplar de *Adán Buenosayres*”. En MARECHAL, Leopoldo – *Adán Buenosayres*. Ed. Crítica Jorge Lafforgue y Fernando Colla. Madrid: ALLCA XX.
- PIGLIA, Ricardo (2016): *Los diarios de Emilio Renzi. II. Los años felices*. Barcelona: Anagrama.
- PREMAT, Julio (2009): *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- RÍOS, Julián (1973): “Larvas (fragmentos)”. *Vuelta*, nº 25, México, octubre, pp. 16-9.
- RÍOS, Julián (1983): *Larva: Babel de una noche de San Juan*. Sant Boi de Llobregat, Barcelona: Edicions del Mall.
- RÍOS, Julián (1991): *La vida sexual de las palabras*. Madrid: Mondadori.
- RÍOS, Julián (1993): *Sombreros para Alicia*. Barcelona: Muchnik.

- RÍOS, Julián (1994a): *Poundemonium*. Barcelona: Plaza & Janés.
- RÍOS, Julián (1994b): “Los árboles de la ciencia”. *Vuelta*. México, n° 216, noviembre.
- RÍOS, Julián (1995): *Álbum de Babel*. Barcelona: Muchnik.
- RÍOS, Julián (2001): “Aventuras póstumas de Machado de Assis”. *Quimera: Revista de literatura*, n° 201, pp. 16-20.
- RÍOS, Julián y FERNÁNDEZ PORTA, Eloy (2018): “Pero la ciudad está hecha de eso”. *Quimera*, n° 411, Barcelona, marzo, pp. 13-5.
- ROCCO-CUZZI, Renata (2004): “Las epopeyas de Leopoldo Marechal”. En SAITTA, Sylvia (Ed.): *Historia crítica de la literatura argentina: El oficio se afirma*. Buenos Aires: Emecé, tomo 9.
- RODRIGUEZ PÉRSICO, Adriana (2013): “Capitalismo y exclusión. Elías Castelnuovo y la búsqueda de una lengua heterogénea”. En CASTELNUOVO, Elías. *Larvas*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- RODRIGUEZ-CARRANZA, Luz (1996): “Las destrucciones de *Babel*”, *América: Cahiers du CRICCAL*, n°15-16. “Le discours culturel dans les revues latino-américaines, 1970-1990”.
- SAÍTTA, Sylvia (2008): “Elías Castelnuovo, entre el espanto y la ternura”. En BOLAÑOS, Álvaro Félix, NICHOLS, Geraldine Clearly y SOSNOWSKI, Saúl: *Literatura, política y sociedad: construcciones de sentido en la Hispanoamérica contemporánea. Homenaje a Andrés Avellaneda*. Pittsburgh: Biblioteca de América, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Universidad de Pittsburgh.