

EL EROS JOYCIANO DE JULIÁN RÍOS

THE JOYCEAN EROS OF JULIÁN RÍOS

Juan Francisco FERRÉ

Resumen: La literatura de Julián Ríos es la más creativa e ingeniosa expresión del Eros joyciano en la literatura española. El Eros joyciano se define, en líneas generales, por su relación con el lenguaje humano y las lenguas del mundo, en toda su promiscua pluralidad, además de por su escenificación verbal de las realidades y los malentendidos del sexo y la comedia equívoca de los géneros. Desde *Larva. Babel de una noche de San Juan* (1983) hasta *Puente de Alma* (2009), la narrativa de Ríos asume esa herencia verbal y carnal de Joyce, se la apropia sin complejos culturales, la incorpora íntegra a su vasto proyecto literario, sin perder un ápice de singularidad y originalidad, realizando así una de las grandes contribuciones posmodernas a una literatura como la española tan desprovista de esas cualidades estéticas, intelectuales y culturales.

Palabras clave: Julián Ríos; James Joyce; Eros; sexo; géneros; *Larva*; posmodernidad; literatura española.

Abstract: Julián Ríos's literature is the most creative and ingenious expression of the Joycean Eros in Spanish literature. The Joycean Eros is defined, in general lines, by its relationship with human language and the languages of the world, in all its promiscuous plurality, as well as by its verbal staging of the realities and misunderstandings of sex and the equivocal comedy of the genres. From *Larva: A Midsummer Night's Babel* (1983) to *Puente de Alma* (2009), Ríos' narrative assumes that verbal and carnal heritage of Joyce, appropriates it without cultural complexes, incorporates it fully into his vast literary project, without losing an apex of uniqueness and originality, thus making one of the great postmodern contributions to a literature like that of Spain so devoid of those aesthetic, intellectual and cultural qualities.

Key Words: Julián Ríos; James Joyce; Eros; sex; gender; *Larva*; postmodernity; Spanish Literature.

Give me fat novels stuffed with learning and rare words, lashed with purple prose and black humor.

-Steven Moore (19)¹-

1. Entrada en Babel

Mi alma por un almanaque que registre todos y cada uno de mis amores perdidos. Que los reviva! Corregidos y aumentados.

-Julián Ríos (1983, 295)

A firma Carlos Fuentes que la literatura está escrita por un solo autor: “estoy convencido de que se trata del mismo autor, del mismo escritor de todos los libros, un polígrafo errabundo y multilingüe llamado, según los caprichos del tiempo, Homero, Virgilio, Dante, Cervantes, Cide Hamete Benengeli, Shakespeare, Sterne, Goethe, Poe, Balzac, Lewis Carroll, Proust, Kafka, Borges, Pierre Menard, Joyce” (98). Todos los nombres de la literatura, como quería Borges, designan al mismo escritor de todos los libros de la historia. Esa lista infinita incluiría también a Julián Ríos, escritor plurilingüe y cosmopolita como pocos².

Lo diré sin ambages y parodiando el famoso poema castellano. *Nuestras vidas son los ríos que van a dar en la mar* que es el morir de risa gracias a Julián Ríos. No nos engañemos. Si no fuera por Ríos, la literatura española sería un velatorio interminable por la defunción de la lengua española y su descomposición púdica y pública. Un velatorio sin verdadera novela bufa, todo sea dicho. La vela fúnebre del velatorio se transformó en novela de novelas, o meganovela, gracias a la gracia incomparable de Ríos, que velaba por todos nosotros, los lectores de entonces, que somos y ya no somos los mismos, qué se le va a hacer. Y así se gestó la gesta de *Larva*, *Babel de una noche de San Juan*, la novela gigante o *giganovela*³. La primera novela *cibernética* de la literatura española, por la gran cantidad de información que almacena para el cerebro de sus usuarios, y también la primera novela activa e interactiva, por el alto nivel de participación y colaboración que exige de estos, y

¹ En el prólogo de esta obra Moore comenta la estrategia de marketing emprendida por la editorial neoyorquina Dalkey Archive Press para vender la traducción inglesa de *Larva* (“The most difficult and demanding novel we published”; 25) a los lectores americanos con este eslogan publicitario desafiante: “Are You Reader Enough for *Larva*?” (Moore 25).

² En el juego de escrituras y reescrituras que constituye el texto y el contexto de *Larva*, no debería olvidarse que su existencia literaria engendró el *Cristóbal Nonato* (1987) de Carlos Fuentes, donde este se liberaba de todas las camisas de fuerza y deslenguaba su escritura siguiendo el modelo seminal de Ríos y ciertas lecciones o ficciones de Thomas Pynchon para ofrecer una perspectiva satírica y carnavalesca del México de 1992. Es una lástima que algunos lectores franceses inteligentes (Guy Scarpetta) sigan sin entender la pertinencia de la obra de Ríos, por falta de una comprensión del contexto de su génesis (el franquismo, el posfranquismo y la transición), y califiquen el juego sistemático de su escritura *postjoyciana* o *neojoyciana* (ambos términos son usados por el autor) en lengua española como “purement gratuit” frente al más “necesario” de la novela de Fuentes (Scarpetta 323). Prejuicios del gusto que pasan (*malheureusement!*) por juicios estéticos...

³ Para hacernos una idea de la recepción crítica de esta obra inmensa, desde la aparición de los primeros fragmentos de un *work in progress* en la revista mexicana *Plural* en 1973 hasta la edición definitiva en 1983, contamos con un volumen extraordinario (*Palabras para Larva*, 1985) que recoge textos de escritores y críticos tan prestigiosos como Haroldo de Campos, Juan Goytisolo, Severo Sarduy, Gérard de Cortanze, David Hayman, Julio Ortega, Andrés Sánchez Robayna, Suzanne Jill Levine, Saúl Yurkievich, Emir Rodríguez Monegal, Gonzalo Díaz-Migoyo o José Miguel Oviedo, entre otros.

adictiva, además, por el enganche verbal que causa su escritura, compuesta a partes iguales de puzles y crucigramas promiscuos como de retruécanos y calambures políglotas.

Y así puedo decir también que desde que descubrí las ingeniosas y *culteróticas* aventuras de Babelle (la Bella Durmiente de Babel) y Milalias (avatar de Don Juan y de Fausto, *Don Johannes Fucktotum* (12)), seudónimos protagonistas de esta novela que no vela su cadáver sino que lo festeja con alharacas retóricas, como en un ritual vudú (al modo frenético del *Mumbo Jumbo* (1972) de Ishamel Reed), no he dejado de considerar el espacio textual de *Larva* como un *gay saber* y una utopía ilimitada de libertad imaginativa y felicidad carnal al alcance de todos los lectores: lo que habrían sido el mundo y la vida si muchos de los valores intelectuales y vitales que proliferaron en la década de los sesenta y setenta y en parte de los ochenta no hubieran sido oprimidos de modo siniestro en la siguiente década por tantas regresiones inesperadas y tanta normatividad estéril como las que rigen hoy nuestras sociedades del malestar más o menos consensuado. Siempre he pensado que el espíritu y las formas libérrimas de *Larva* representaron en cierto modo, en el inconsciente político español, y representan todavía hoy para quien sepa leer la novela desde esta óptica algo diferente, además de un desafío literario que recompensa sobradamente a su lector, la alegoría más alegre y carnavalesca de lo que debió ser la transición y no fue, ni terminó siendo, la democracia española. Quizá la democracia sin más, el régimen político más adecuado a la reconversión de la historia en comedia, si se me permite esta reflexión colateral⁴.

En todo caso, un libro único en el que la libertad de expresión se transformaba en expresión de libertad (una de esas paradojas que hoy todavía dan que pensar, cuando la libertad de expresión se entiende como derecho virtual de ejercicio cada vez más dudoso, o al que se invita directamente a renunciar al sujeto postmoderno). Por eso también *Larva* es el libro más libre y liberador de la literatura española y uno de los más felices de la literatura universal: en el siglo pasado (el siglo de la mejor novela literaria y el primer siglo de la telenovela, su antípoda cultural), yo solo encuentro otro libro que exprese de modo comparable, sin asomo de tristeza, la felicidad libidinal de la vida y la literatura, y es *Ada, o el ardor* (1969), de Vladimir Nabokov.

Larva es una obra suma que aporta a la literatura española lo que le había faltado desde hacía siglos, la hilaridad y la comicidad de las palabras y las cosas, exactamente desde el *Libro de Buen Amor* de Juan Ruiz (otro J. R. rejuvenecedor del idioma *más tierno* como Julián Ríos). *Larva* es otro *Libro de Buen Amor* escrito seis siglos después del originario por un Ovidio hispano versado en el *ars amandi*⁵ de la urbe más animada y la *movida* de su tiempo y metamorfoseado en archilector de la modernidad narrativa. Sin olvidar tampoco todo lo que la postmodernidad había revisado en el canon moderno de la novela. Porque *Larva* es también la cima de la postmodernidad hispana, hecha de citas

⁴ Convendría leer o releer su texto “Decenario” como una sutil refutación entre líneas de los logros políticos y culturales de la España de “Borbón y cuenta nueva” en los años setenta y ochenta (Ríos, 1995, 95-99).

⁵ “Por el ojo esmeralda de la catarata de The Duke se divisaba, allá abajo, en la desierta sala del subsuelo, a una rubicunda camarera de busto ostentoso, sola a una mesa, que leía *The Art of Loving*. O vide! O! Video meliora...Dejaría el ávido Divo que esa novicia de Venus estudiara bien su librito y volvería días más tarde a The Duke para tomarle las lecciones, examinarla a fondo” (Ríos 1983, 467-468).

(Pagès 2008, 145-157) y excitación a partes iguales. Una obra que lo canibaliza todo con desenfreno (metalibro que canibaliza otros libros, metatexto que ensambla fragmentos de otros textos⁶) en su proyecto de generar y regenerar la cultura total del siglo veinte en un crisol de lenguas y literaturas: la comedia griega (Aristófanes) y latina (Plauto) y la sátira menipea, el *Satiricón* de Petronio (y también la visionaria revisión de Fellini, un síntoma de contemporaneidad), las novelas chinas más *cochinas* de la era Ming (*Jin Ping Mei*⁷ y *Rouputuan*) las epopeyas hindúes, las fabulaciones de las *Mil y una noches* sobre el fornicio de la ficción y la ficción del fornicio, el carnaval grotesco de la Edad Media y el Renacimiento, la escritura femenina del Japón medieval (Murasaki Shikibu y, sobre todo, Sei Shōnagon⁸), la narrativa picaresca, Rabelais⁹, los cuentos chinos (Pu Songling), Cervantes, el barroco hispano (Quevedo y Góngora), Laurence Sterne, la lógica del sinsentido de Lewis Carroll, el enciclopedismo delirante de la modernidad (Flaubert, Joyce, Borges, Arno Schmidt), la nueva novela española (Juan Goytisolo y Martín Santos) e hispanoamericana (Cortázar, Fuentes, Lezama Lima, Sarduy, Cabrera Infante o Fernando del Paso) y la experimentación verbal y la fragmentación de la experiencia y la identidad propias de la era postmoderna (Gaddis, Pynchon, Barth, Gass, Coover, Barthelme, Davenport, Fowles).

Una obra, en suma, en la que la cultura se descalza de sus altos coturnos cual Mesalina desmelenada para acudir en pos del placer del texto a lupanares o ergástulos y celebrar allí su orgiástica disolución y paradójica resurrección, y salir de esas saludables saturnales renovada y revitalizada. Un libro ingenioso hecho casi enteramente de citas y excitación, de acoplamientos verbales tanto como carnales, donde lo culto y lo afrodisiaco se abrazan con ardor en el desmembramiento de cada palabra como no se había vuelto a hacer desde Rabelais¹⁰, Joyce y Cabrera Infante¹¹. Porque *Larva* es una

⁶ Fredric Jameson, el gurú de la posmodernidad occidental, definió los parámetros culturales de esta en unos términos que coinciden plenamente con las características artísticas de *Larva*, obra paradigmática de la posmodernidad de la literatura: “Now reference and reality disappear altogether, and even meaning -the signified- is problematized. We are left that pure and random play of signifiers that we call Postmodernism, which no longer produces monumental works of the modernist type but ceaselessly reshuffles the fragments of preexistent texts, the building blocks of older cultural and social production, in some new and heightened bricolage: *metabooks which cannibalize other books, metatexts which collate bits of other texts -such is the logic of Postmodernism in general*” (Jameson 1991, 96; las cursivas son mías).

⁷ “La bautizaste Loto Dorado. [Uf! Nunca falta un loto pa’ un descosido! El disoluto Mr. Hsimen iba a encontrar pronto, God save the king!, a la cómplice de su disolución...]” (Ríos 1983, 466).

⁸ A la que Ríos emula en uno de los capítulos más conseguidos de *Larva* (451-558) escribiendo con la colaboración de Babelle y la traducción de Milalias, más las interpolaciones *autoritarias* de Herr Narrator, sus propias “Notas de la Almohada” (*The Pillow Book/Makura no sōshi*; 1002): “2. Sei tu?: Say two. Tú. Y yo. Dando la nota.../ So! Sei!/You may well say so... Vaya nombre de pluma nipón me puso Don Genji. Tu ironía cuando descubriste bajo la almohada mi bloc de notas. Que pronto ibas a traducir, traditore. Pour ton Grand Livre. Bon...” (Ríos 1983, 104).

⁹ Este comentario de Moore sobre la obra de Rabelais vale *a fortiori* para *Larva*: “Rabelais gave himself permission to do anything he damn well pleased with the language and the form of the novel; as a result, every author of an innovative novel mixing literary forms and genres in an extravagant style is indebted to Rabelais, directly or indirectly” (330). Y esto, que no se nos olvide, es una de las claves del juego hipertextual e intertextual de la babélica noche de Ríos: “*Gargantua and Pantagruel* is above all a gonzo study in hermenutics -that is, the art of interpretation, chiefly of texts, but by extensión, of all phenomenon” (Moore 331).

¹⁰ El “Rabelais de las letras españolas”, así llama Stéphane Pagès a Julián Ríos en una de las monografías más importantes consagradas a su obra en este siglo (*Julián Ríos, le Rabelais des lettres espagnoles*, 2007).

¹¹ Con quien comparte aficiones y tendencias, gustos y fijaciones, marcados ambos caracteres literarios por los sortilegios y las obsesiones de la “vida sexual de las palabras”, como muestra este pasaje añadido de la segunda edición de *Poundemonium*, una escena erótica con una organista y onanista llamada Dinah que no habría desdenado escribir el escritor cubano: “Qué macizos, qué eminencias. [8. Elevación andina: Tetas grandes, andes o no andes de picos pardos.] [Blancas.]

meganovela, como he dicho, que se compone de infinitas micronovelas, de las ramificaciones interminables y las fricciones sin cuento a que da lugar el cruce polimorfo de una palabra con otra (“la vida proteica y maravillosamente maleable de las palabras”, como decía Juan Goytisolo hablando de *Larva* (93)), el roce sensual de una lengua con otra, la perversión de un refrán, una frase hecha o un tópico gastado. Una novela que 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 (Pagès 2009, 477-495). Por eso tal vez, como dice Julio Ortega, *Larva* nos “propone una filología fantástica, no una filología gnoseológica” (308).

Decía Groucho Marx con razón que no había nada en la vida que mereciera la pena que no pudiera hacerse en la cama y escribió un libro para probar la provocativa verdad del aserto (*Beds*¹², 1930). Curiosamente, Julián Ríos piensa lo mismo. *Larva*, un homenaje explícito y desenfadado a ese mueble vital, me descubrió en el momento de su publicación, hace treinta y siete años, que el circuito comunicativo entre sábanas y páginas leídas o escritas, el movimiento continuo de amar, escribir o leer (*escrivivir peligrosamente*, era el lema nietzscheano para los dos vividores Babelle y su Milalias anunciado en la barroca nota de la solapa que se repetía en el interior del libro como un mantra de vida revivida¹³ antes de transformarse en una burla grosera¹⁴), la circulación promiscua de los libros, las amigas y las camas, podía volver la vida de un joven aspirante a escritor aún más excitante de lo que ya lo era sin esa novela en cierto modo sicalíptica y vocacional. *Del dicho al lecho*, como rezaba el lema de escritura que Ríos acuñó de coña en una de sus originales páginas, va sólo un trecho. O dicho de otro modo: “el texto es, asimismo, cuerpo, el anagrama de un cuerpo erótico” (Ríos 1995, 61).

El tantrismo lo proclama sin ambages ni circunloquios. Todos los poetas de todas las tradiciones orientales y occidentales, con Octavio Paz como último avatar mundial, lo suscriben y propagan, de palabra y de obra. Joyce lo sabía a ciencia cierta, como vimos. Como lo sabía Molly Bloom y por eso su boca de labios jugosos dice *sí quiero sí* al reconocimiento mutuo de la carne y el verbo. Es el corazón palpitante del credo de los evangelios gnósticos (donde Jesús de Nazaret y María de Magdala son marido y mujer a todos los efectos carnales), expresado en ese tratado hermético incluido en la Biblioteca oculta de Nag Hammadi, el extracto del *Discurso Perfecto* que versa sobre el “misterio del abrazo”: “Si quieres contemplar la realidad de ese misterio, mira la imagen maravillosa de la unión consumada por el hombre y la mujer: cuando el hombre alcanza el momento extremo, el semen brota. Entonces, la mujer recibe la potencia del hombre y el hombre, por su parte, recibe la potencia de la mujer, pues tal es el efecto del semen” (Thiellement 163; la traducción es mía).

Y el alquimista del verbo Julián Ríos reescribe esta filosofía elemental de la vida como un emblema erótico en el español trucado de los amantes Milalias & Babelle, a fin de cuentas: *Una y uno*,

Y qué turgencia. [Tu urgencia...] Qué tersura cremosa, qué hermosuras, y al frío roce se le erizan los pezones, sus aréolas. Solo con esa camisola rojo rosibif, a tono con la cortina escarlata del dormitorio, que la deja en carnes vivas... Y la blanchura de sus senos. Qué almohadones, palpa, palpitantes” (Ríos 1989, 18-19 y 21).

¹² Existe edición española: *Camas* (1976 y 1997).

¹³ “Mi alma por un almanaque que registre todos y cada uno de mis amores perdidos. Que los reviva! Corregidos y aumentados” (Ríos 1983, 294-295).

¹⁴ “1. Vivir peligrosamente? Ja, Friedrich der Grosse. Niet, Nietzsche. Escrivivir peligruesamente” (Ríos, 1983 342).

Dios. En jerga duchampiana: “Nues mes roses d’Eros! Números de Eros, erosionados...” (Ríos 1983, 105).

Larva: Teatro de signos y de cifras. Del cero (no ser¹⁵) al infinito. Y vuelta.

2. Julián Ríos, autor del *Ulises*

Yo soy los otros. Yo soy todos aquellos
que ha rescatado tu obstinado rigor.
Soy los que no conoces y los que salvas.

-Jorge Luis Borges (169)-

Estos versos de Borges en homenaje a Joyce valen para invocar también a Julián Ríos, antes y después de *Casa Ulises* (2004)¹⁶. La consanguinidad literaria de Ríos con Joyce es bien conocida, como la que mantiene, entre otros, con Cervantes, Rabelais o Sterne. Lo que Joyce y Ríos tienen en común, sin embargo, es la ubérrima experiencia de escritura y de vida: fundada en la confrontación verbal y la fricción poética de la monogamia del idioma materno con la poligamia de las lenguas y las culturas del mundo. La pasión por la reescritura anima desde siempre la literatura singular de Ríos. Hacer consciente lo que otros practican inconscientemente es su mérito más inteligente: la angustia ajena de las influencias se convierte en toda su obra en exhibición y goce de las apropiaciones y las recreaciones, sin que ese agón amoroso con el cuerpo entero de la literatura universal reste un ápice de originalidad e inventiva a sus propuestas multigenéricas. Todo lo contrario, si acaso.

Ríos se atreve a casar el *Ulises* de Joyce con la matriz hispana de su prosa camaleónica: a componerlo y recomponerlo, reuniendo las diversas piezas del rompecabezas novelesco, y también a darle su justo valor a cada porción narrativa, a disponer y ordenar toda la información y el conocimiento disperso sobre la novela y a ponerlo en contacto con la multiplicidad enciclopédica del texto a fin de favorecer el juego literario, obrar las correspondencias más fecundas y revivificar su lectura actual. Esto es lo que Ríos propone a su lector más o menos adormecido: tu participación en el acto creativo de la obra ha de ser tan exigente como la de su creador acreditado. En este sentido, nadie parece haber captado la doble invitación cifrada en el título del libro. Un imperativo de relectura y de reescritura que, como siempre, empieza por la propia casa. La casa de Ríos es entonces el Museo de *Ulises* donde, en un final feliz que es el principio de otra novela y también de la misma, Molly y Leopold Bloom se casan de nuevo, dando su asentimiento mutuo a una vida ya vivida y todavía por venir.

Borges ideó en uno de sus relatos más celebrados a un extraño escritor simbolista francés (Pierre Menard) cuyo proyecto más ambicioso era la reescritura íntegra y literal del *Quijote* de Cervantes (32-39). Aparte de la broma culta habitual en Borges y su menosprecio a la experimentación literaria, la tentativa estética de Pierre Menard demostraba que la cima de la originalidad consistía no en el plagio

¹⁵ “Cero no ser..., con el pulgar y el índice de la mano izquierda hizo un cero, mientras sopesaba con la otra una calavera, aquel Hamlet ceremonioso en smoking y con monóculo. Nacer o no ser..., seguía con sus seseos. ((Nihilista! Cero a la izquierda...)) (Ríos 1983, 83).

¹⁶ *Casa Ulises* es, sustancialmente, el texto de Julián Ríos desprovisto de las ilustraciones de Eduardo Arroyo del libro conjunto *Ulises ilustrado* (1991).

sino en la repetición: el acto de señalar la diferencia interna que habita en el seno de cualquier obra y que, con el paso del tiempo, se revela como una fractura, una brecha o escisión que acaba afectando singularmente a su lectura e interpretación: “Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura” (Borges, 39). Si Pierre Menard llevó al límite paródico la pretensión de originalidad del modernismo, Julián Ríos, escritor postmoderno, franquea todas las fronteras culturales, transgrede las barreras entre géneros y épocas, y se atreve a reescribir, combinando comentario y creación, crítica y ficción, la relectura actualizada de la novela cumbre del siglo veinte, plenamente consciente de esa diferencia ínsita en la lectura inicial de *Ulises*.

Múltiples fracturas creativas animaron la síntesis monumental de Joyce, como vimos: el andamiaje homérico sobrepuesto a los materiales naturalistas y realistas; la abstracción teológica y la exactitud descriptiva de espacios y personajes; la experimentación formal y la reconversión de lo más prosaico y abyecto en materia narrativa; el estilo sublime y el registro obscuro; los dilemas filosóficos y antinomias morales de la historia junto con la presencia materialista del cuerpo y sus funciones menos presentables para una mentalidad puritana; el humor, la ironía y la parodia junto con el drama nacional y humano; etc. Estas mismas fracturas animan la innovadora revisión de Ríos: la filiación homérica la solventa pronto, proporcionando un sumario orientado de la *Odisea*, para pasar a adentrarse enseguida en la espesura semiótica del libro, episodio a episodio, utilizando el método dialógico (con tres personajes centrales, A, B y C, en la línea de *La vida sexual de las palabras*) y la parodia estilística inspirada en los modos del original. En el profano curso de esta reescritura, Ríos incorpora brillantes pausas denominadas *Pasajes* que enriquecen la relectura del complejo entramado de *Ulises*: series de aprehensiones vívidas y visuales, una suerte de revisión micrológica del mundo abigarrado de la novela, mínimas epifanías de la cornucopia narrativa y descriptiva que Joyce desparrama sobre el lector en cada página conforme al precepto estético que el propio Ríos dilucidara en su novela *Monstruario*: “Me ilumino con lo nimio. El pormenor es lo que verdaderamente cuenta” (1999, 123).

Afirmaba Fredric Jameson que la designación de cada episodio de *Ulises* con el nombre de un órgano diferente del cuerpo humano constituía “uno de los logros filosóficos supremos del movimiento moderno, comparable a la invención kantiana de las categorías” (1992, 207). A un escritor tan sensible a la vida y la presencia narrativa del cuerpo como Julián Ríos no se le podía escapar la ocasión de incidir en la importancia narrativa de este aspecto vital de la novela (*el armazón que sostiene todo el libro*). Detrás de esta concepción genuina de la composición novelística sigue latiendo una lección literaria que Ríos se ha atrevido a extraer en toda su literatura: la pantalla formal y verbal de la escritura joyciana recubre una de las visiones del mundo y la vida más estimulantes y sugestivas de cuantas se han concebido a lo largo de la historia humana. Mijaíl Bajtín la desenterró en su heterodoxa exégesis de Rabelais y el grotresco carnavalesco medieval y renacentista, otros han hecho lo propio con el barroco, pero desde la modernidad y la postmodernidad nadie se había atrevido a trasladar esa savia vital y literaria a la novela posterior a Joyce como lo ha hecho el autor de *Larva*. La tradición de Joyce reivindicada por la relectura-reescritura de Ríos, la más rica y saludable, la más pertinente a un verdadero habitar el mundo, se remonta al origen de la cultura y recorre ininterrumpidamente toda la

historia: una literatura que exalta y festeja la comicidad y el placer de la existencia y se ríe de la imagen de seriedad que los hombres se imponen constantemente como deber moral.

No por azar, esta literatura festiva encuentra en la impureza de la novela su género predilecto, su campo de juego por excelencia. Así, cuando Ríos relee y reescribe *Ulises* simultáneamente lo hace también para ponerlo otra vez en movimiento, hacerlo portátil de verdad e impedir así que los convidados de piedra de la crítica y los forenses y enterradores de la filología, los taxidermistas que llevan casi un siglo destripando sus sabrosas páginas para vaciarlas de vida y rellenarlas de paja teórica, se salgan con la suya neutralizando uno de los textos sagrados de la literatura moderna. Ríos nos recuerda que el proyecto artístico de Joyce, afín al suyo, consistió en meter al hombre y a la mujer de cuerpo entero en el estrecho molde verbal de la novela. Casar literatura y vida en un lazo inextricable, su finalidad sin fin. La gozosa escritura de Ríos es el mejor antídoto literario contra la petrificación académica del mensaje joyciano. Contra la petrificación, sin más.

3. Después de (la Biblioteca de) Babel

Con *Larva*, Ríos había dado muestras sobradas de sus múltiples afinidades con dos de esos eximios escritores: Cervantes y Joyce. Un apareamiento literario no tan obvio como algunos pensarían. El ilusionismo especulativo y (meta)ficcional del barroco español se conjugaba, sin perder el sentido del humor, con la moderna alquimia del verbo del irlandés trasterrado para producir una de las novelas más ingeniosas e innovadoras del siglo pasado. Uno de los libros más libres de la literatura española y uno de los más felices (la carne se hace verbo y el verbo se hace carne de verdad en cada una de sus jugosas páginas) de la literatura universal.

Con el paso de los años las potencias creativas de la literatura de Ríos fueron expandiéndose libro tras libro (*Poundemonium*, *Impresiones de Kitaj* (*La novela pintada*), *La vida sexual de las palabras*, *Álbum de Babel*, *Amores que atan*, *Monstruario* o *Casa Ulises*, entre otros). No obstante, faltaba en este corpus admirable un tomo dedicado a trazar con rigor las genealogías librescas de Ríos. Y esto es lo que, por fin, ofrece con generosidad esta espléndida colección de ensayos y artículos literarios titulada *Quijote e hijos* (2008). Una biblioteca babélica en la que rastrear, volumen a volumen, las preferencias singulares de su autor y los fundamentos de su original concepción de la novela como “canibalización y carnavalización cultural”.

No hay mejor comienzo para el libro de lecturas de un escritor que la evocación de otro escritor entregado de lleno a la lectura (“Quijote e hijos: travesía del océano de historias”; Ríos 11-49). El elegido en este caso es Thomas Mann, quien durante la travesía del Canal de la Mancha huyendo de la Alemania nazi decidió leer íntegro *Don Quijote de la Mancha*. La coincidencia toponímica de la historia de Mann sirve a Ríos, en un acto de ventriloquía literaria, para probar dos conceptos estrechamente relacionados con su escritura creativa. En primer lugar, que los juegos de palabras no son más arbitrarios ni gratuitos que las propias palabras, como creen los dómines de la pureza en todos los ámbitos, sino expansiones de la realidad en el dominio del significado. Y, en segundo lugar, que

hasta un escritor tenido por decimonónico como Mann pudo entender, gracias a Joyce y a Cervantes, que el estilo más moderno, como respuesta a los desafíos de su tiempo, era una vez más el de la parodia.

Después de esta extensa entrada en materia, las evocaciones e invocaciones se multiplican, ramificándose de autor en autor, de obra en obra, hasta constituir un programa de lecturas tan suculento como instructivo y una “auténtica genealogía literaria”, como reza el subtítulo. Es en esta festiva serie de ensayos donde el artífice de *Larva* explora con amenidad y perspicacia los enigmas cervantinos del brasileño Machado de Assis (“Aventuras póstumas de Machado de Assis”; Ríos 117-132), el argentino Cortázar (“Rayuela a saltos”; Ríos 109-116), el alemán Arno Schmidt (“El dominio de Arno”; Ríos 97-108), el ruso Vladimir Nabokov y el dublinés errante Joyce (solo faltaría el irlandés guasón Sterne para que el álbum babélico de Ríos fuera perfecto) por partida doble: “*Ulises* y la tía Josephine” (Ríos 51-83) y “Joyce, por ejemplo” (Ríos 85-95). En particular, los textos dedicados a *Lolita* y a *Pálido fuego* (“*Lolita* a los cincuenta” (Ríos 133-144) y “Grados de lectura o el prisionero de Zembla”; Ríos 145-181) se cuentan entre las lecturas más inteligentes y documentadas de estas memorables novelas de Nabokov, sino que demuestran que el humor verbal y una larvada ironía son los aliados más productivos de la erudición crítica.

En cualquier caso, si hay una lección provisional que extraer de *Quijote e hijos* es esta: el arte de la prosa, tan descuidado en la actualidad, alcanzó un nivel supremo en el siglo XX, aboliendo cualquier distancia estética con la poesía. Leer o releer a Joyce, a Nabokov, a Cortázar o a Schmidt supone así una experiencia tan intensa como leer a Ríos escribiendo estos crucigramas verbales sobre todos ellos. Ningún amante de la verdadera literatura debería perderse este breviarío exigente y hermoso.

4. Dar en la diana del fanatismo estético

A propósito de Dianamanía, al preguntarle yo a Mons por qué la obsesión de Carrión por Diana, recordaré aquí su respuesta: Todos solemos equivocarnos más o menos en los juicios apresurados; pero hay que tener en cuenta que la obsesión de un artista, tenga razón o no, es su verdad. La creación del artista, guste o no, es fanática.

-Julián Ríos (2009, 38)-

Muchos de los que conocían la obra anterior de Ríos se sorprenderían al escucharle señalar como origen de *Puente de Alma*, la muerte traumática de la Princesa de Gales, Diana, estrellándose con el coche, en compañía de su amante Dodi Al-Fayed, en el túnel del Pont de l’Alma en París el 31 de agosto de 1997, hace ahora veintitrés años. La sorpresa se atempera cuando uno recuerda el modo en que en *Amores que atan* se entremezclaba la jugosa reescritura de los grandes clásicos de la modernidad novelística con la búsqueda de la amada ausente en medio de un diluvio mediático de sucesos y anécdotas coetáneas. Del mismo modo que la estética de jeroglífico o crucigrama verbal (“un crucigrama en que convergen crítica y lectura”; Sánchez Robayna 25) que caracteriza a su autor desde la publicación de uno de sus primeros y más inventivos relatos (“Crucigramas”¹⁷), ese modo

¹⁷ Publicado originalmente en el volumen *Maestros del cuento español moderno* (Scribner’s, Nueva York, 1974, 199-207), sería incluido años después en el suculento menú de textos de *Álbum de Babel* (Ríos 52-58).

exigente y único de ir ajustando en horizontal y en vertical las piezas lingüísticas, informativas o narrativas a fin de crear una trama cruzada de sentido que potencie el impacto de su lectura, hallaba en el relato “Crucigramas”, precisamente, una versión precursora donde las experiencias eróticas del protagonista implicaban una búsqueda de sentido en los periódicos y la resolución de un crucigrama sobre el tetragrámaton monoteísta.

En *Puente de Alma*, el cuerpo y el alma de Diana, la princesa malograda del cuento de hadas, la estrella mediática víctima de la “Dianamania” y nueva “Estrella Diana” de la literatura (para la que Ríos compone su novela del siglo XXI con el mismo amor cortés con que Micer Francisco Imperial compuso sus poemas en el siglo XV¹⁸), se hacen “carne de novela”, conforme a los postulados de la narrativa de Ríos: el verbo como “resurrección de la carne”. No obstante, Ríos ha preferido en esta novela maravillosa y original ceder el control de la narración a su instinto fabulador, a su gran capacidad para inventar historias o entretejerlas con componentes insólitos, y a nadie le extrañaría si digo que se muestra tan ingenioso en el manejo de esta red de historias, apócrifas o reales, y de los personajes que las protagonizan o narran, que va urdiendo alrededor de Diana como en otras obras lo hacía con las palabras erotizadas y la agudeza de los retruécanos. Los retruécanos amplían aquí la retranca de su eficacia y alcance humorístico y se transforman en larvados procedimientos narrativos de asombrosa proyección y funcionamiento, al estilo de sus maestros Lewis Carroll o Raymond Roussel.

De ese modo, el crucigrama estético de Ríos, ese modo exigente de ir ajustando en distintos niveles y planos de intersección las teselas del mosaico verbal a fin de crear una trama cruzada de sentidos, se consuma en la construcción en octaedro de esta sorprendente novela. Por una razón cabal, *Puente de Alma* se estructura en ocho episodios, número cabalístico para su autor, fundándose en la polisemia del verbo “contar”: en vertical, el ocho indica un entrelazado gráfico, reproduciendo el nudo traumático de la ficción; mientras en horizontal, el ocho acostado o echado¹⁹, la curva *lemniscata*, signo joyciano por excelencia, repite el bucle originario y lo amplifica al expresar su proyección al infinito²⁰. Esta reversibilidad novelística favorece la constitución de un dispositivo enciclopédico: una red capaz de contener toda la información necesaria, y, al mismo tiempo, funcionar como un mecanismo de relojería narrativa de altísima precisión.

La trama simétrica de la novela permitiría calificarla de novela redonda y no sólo cíclica o periódica, por más que su composición musical se caracterice por ir integrando elementos de manera tan recurrente como ocurrente. Y es que la novela comienza con el narrador de mil nombres recién

¹⁸ Incluidos en el *Cancionero de Baena* (Gimeno Casaldueiro 123-145).

¹⁹ “En el fin de la escritura”, se lee en *Larva*, “empieza el infinito de la lectura” (116). El signo cambiante se declara vencedor en esta novela anterior y es el emblema de todos los procedimientos eróticos y retóricos (*erotóricos*) de la obra completa de Ríos: “ocho echado y máscara, larva retorcida en sortija doble, signo de una noche sin fin ni inicio (infinit!), en cinta de Möbius, que alumbrará al alumbrado en el fuego eterno de un auto de fénix” (116).

²⁰ Así lo reconoció el crítico y traductor americano Brendan Riley en su reseña de la novela: “this impressively Möbian novel -reputedly the first to tackle Dianamania- delivers intricate delectation, beckoning intrepid readers to cross the bridge of souls and stare into Ríos’s (and Ríos is Spanish for “rivers”) signifying stream, where new life and possibly salvation await those willing and (ahem) in-Seine enough to take the plunge” (175).

instalado en una mansión sita en la Plaza de Alma, justo enfrente del puente del mismo nombre sobre el Sena, y concluye con su mudanza a una casa en las afueras, río abajo, en la ribera de los impresionistas donde vive Ríos, un año después de la fatídica noche en que asiste por casualidad al accidente mortal de la Princesa.

Todo buen lector es un fetichista consumado, de modo que es imposible escapar, una vez aprobada la totalidad, a las preferencias particulares, extraídas como recompensas de un tesoro inagotable. En mi caso, dos de los episodios me parecen sintetizar las cualidades sobresalientes de la novela. En primer lugar, “Operación Dent”, un magistral crucigrama de narradores y narraciones, un jeroglífico, tan brillante como enrevesado, en que el detonante de la ficción es el encuentro casual con un misterioso americano de nombre aún más misterioso (“Tipi”, apodo de apariencia india) intrigado por las circunstancias del sospechoso accidente y por la inscripción en la Llama Dorada erigida en homenaje a la Princesa fallecida en la Plaza de Alma que declara en inglés: “It was not an accixxxx”. El desconocido de siglas alusivas que narra sus pesquisas al narrador novelesco se adivina que no es otro que Thomas Pynchon (cuyas siglas, T. P., son una pista segura en la inquisición), cuyos poderes chamánicos como novelista creador de grandes redes conspirativas transnacionales son invocados por Ríos con el fin de enunciar la arriesgada tesis folletinesca (insinuada en la inscripción enigmática, que es real, como prueba la imagen que aparece al final del episodio para completar el juego visual) de que Diana enamorada y su amante egipcio fueron víctimas de una trama criminal ejecutada por pilotos profesionales (uno de ellos, “Nicky”, con su figura de jockey, su gorra sempiterna y su cara quemada, podría ser o no el corredor retirado Nicky Lauda). El capítulo es un homenaje a Pynchon, sin duda, por quien fue su primer editor español, allá en los años setenta, pero el acierto al incorporarlo a esta novela urbana de misterios y transmigraciones redundante en el doble guiño irónico con que Ríos presenta una versión “conspiranoica” del suceso de la muerte de Diana sin necesidad de suscribirla, disimulando sus intenciones tras una fachada literaria de probado reconocimiento.

Mi otro episodio favorito es más conmovedor. “Bonzo”, apodo del narrador de esta parte de la novela, lograda variación temática sobre vidas paralelas y metempsicosis paradójicas, arranca con la conjetura fantástica de que Diana de Gales, nacida el mismo día de su muerte, por diversos atributos personales y un surtido anecdótico biográfico que va declinándose a lo largo de la narración, era la reencarnación del Dr. Destouches, el escritor y médico más conocido como Louis Ferdinand Céline, el mayor escritor francés del siglo XX junto con Proust.

La invención de estos dos episodios seleccionados ya daría una idea de la audacia y libertad supremas con que Ríos se ha planteado esta narración fabulosa que tiene como destinataria privilegiada a una “Princesa” díscola, así la invoca el narrador cada tanto, que solo al final revelará su auténtica naturaleza, tan fugitiva y libre como la Diana deificada del mundo globalizado, la Diana *quevediana* (*¿qué ve Diana antes y después de morir?*, esa es la gran pregunta a la que el texto invita entre líneas a sus lectores), que le presta el título principesco y quizá el espíritu.

Si se tiene en cuenta que, además de todo lo mencionado, en los demás episodios se contará la historia del primer hombre fotografiado, el daguerrotipo original; de la mujer que estando en coma tras

un accidente asistió a un viaje en barco por el Sena acompañada de personajes como Braque, Baudelaire y Diana que tuvieron la desdicha de morir el mismo día en París, aunque no el mismo año; o del asesinato del inventor Diesel y la muerte de Isadora Duncan; las desventuras vitales de Miró y Monet y de innumerables pintores y fotógrafos apócrifos y reales que entregaron su vida (y la de otros, sus acompañantes, sus modelos, etc.) al arte; no queda más remedio que concluir que en esta novela excepcional Ríos se las ha arreglado con talento incomparable para perpetrar, con materiales insólitos, un elogio sentido y transversal del cosmopolitismo (del que Ríos es un representante eximio), el arte y la cultura.

Único medio de remediar la barbarie que supone la muerte atroz de esta Diana enamorada del pueblo.

5. Auto de Fénix

Llega la hora de la despedida cordial y no se me ocurre nada mejor que reclamar de una vez, como fan de Ríos, la publicación inmediata de *Auto de Fénix*, ese majestuoso volumen de ficción novelesca que podría cerrar el bucle infinito abierto en los años ochenta por el *coitus interruptus* del ciclo larvario.

El pleonasma del orgasmo interminable de la(s) lengua(s).

La cuadratura del círculo vicioso de Babel.

Ríos se lo debe a sus lectores de siempre, nosotros los de entonces y los de ahora, los otros y los mismos, y la literatura española le debe a Ríos, después de tantos años de menosprecio, esa gran satisfacción final.

El reconocimiento al gran hijo pródigo y prodigio de las letras españolas.

El excéntrico, el anómalo, el extravagante Ríos.

Como sabe el alquimista Ríos, experto en transformar el plomo de la palabra en oro de la literatura, todo auto de fenecimiento, con o sin la complicidad de las cenizas quevedianas del ave mítica, es un auto de renacimiento.

Así sea.

Bibliografía

- BAKTHINE, Mikhaïl. *La poétique de Dostoïevski*. Isabelle Kolitcheff (trad.), Seuil, 1970 (1929).
- BAJTIN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Julio Forcat y César Conroy (trads.), Seix Barral, 1974 (1965).
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas* (volumen II; 1941-1960). Círculo de Lectores, 1995.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas* (volumen III; 1964-1975). Círculo de Lectores, 1995.
- ECO, Umberto. *Las poéticas de Joyce*. Helena Lozano (trad.), Lumen, 1993 (1966).
- ELLMANN, Richard. *James Joyce*. Enrique Castro y Beatriz Blanco (trad.), Anagrama, 1991 (1982).
- FUENTES, Carlos. *Cristóbal Nonato*. Fondo de Cultura Económica, 1987.

- FUENTES, Carlos. *Cervantes o la crítica de la lectura*. Ediciones del Centro de Estudios Cervantinos, 1994.
- GIMENO CASALDUERO, Joaquín. “Francisco Imperial y la Estrella Diana: Dante, Castilla y los poetas del *dolce stil nuovo*”. *DICENDA Cuadernos de Filología Hispánica*, nº 6, Universidad Complutense, 1987, pp. 123-145.
- GOYTISOLO, Juan. “Dos aproximaciones a *Larva*”. *Contracorrientes*. Montesinos, 1985, pp. 88-93.
- HIDALGO NÁCHER, Max. “Fábulas del país de Jaula/ El porvenir de la literatura” (Entrevista con Julián Ríos). *Revista Quimera*, Dossier Julián Ríos, Mario Martín Gijón y Max Hidalgo Nácher, nº 411, 2018 (marzo).
- JAMESON, Fredric. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press, 1991.
- JAMESON, Fredric. *Signatures of the Visible*. Routledge, 1992.
- JOYCE, James. *Finnegans Wake*. Penguin, 1976 (1939).
- JOYCE, James. *Anna Livia Plurabelle (Finnegans Wake, I, viii)*. Francisco García Tortosa (trad. y ed.), Ricardo Navarrete (trad.) y José María Tejedor (trad.), Cátedra, 1992.
- JOYCE, James. *Ulises*. Francisco García Tortosa (trad. y ed.) y María Luisa Venegas (trad.), Cátedra, 1999.
- MCHALE, Brian. *Constructing Postmodernism*. Routledge, 1992.
- MARX, Groucho. *Camas*. José Luis Guarner (trad.), Tusquets, 1976 y 1997.
- MOORE, Steven. *The Novel. An Alternative History (Beginnings to 1600; vol. 1)*. Bloomsbury, 2010.
- NABOKOV, Vladimir. *Ada, o el ardor*. David Molinet (trad.), Argos Vergara, 1980 (1969).
- NABOKOV, Vladimir. *Lolita*. Penguin Books, 1995.
- NABOKOV, Vladimir. *Lolita*. Francesc Roca (trad.), Anagrama, 2002.
- ORTEGA, Julio. “Transformaciones de *Larva*”. *Arte de innovar*. Ediciones del Equilibrista, UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México), 1994, p. 305-326.
- PAGES, Stéphane. “*Larva* (1984) de Julián Ríos: un solo à plusieurs voix”. *Cahiers de Narratologie*, vol. 10, nº 2, 2001, pp. 309-329.
- PAGES, Stéphane. *Julián Ríos, le Rabelais des lettres espagnoles*. Presses Universitaires du Mirail, 2007.
- PAGES, Stéphane. “Une des modalités de la citation : l’allusion. L’écriture allusive, évasive et ludique de Julián Ríos dans *Larva*”. *Cahiers d’études romanes*, Revue du CAER (Centre Aixois d’Études Romanes), nº 18, Université d’Aix Marseille, 2008, pp. 145-157.
- PAGES, 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*, Revue du CAER (Centre Aixois d’Études Romanes), nº 20, Université d’Aix Marseille, 2009, p. 477-495.
- PAGÈS, Stéphane. “*Larva*, agudeza y arte de novelar”. Dossier “Julián Ríos”, *Revista Quimera*, Mario Martín Gijón y Max Hidalgo Nácher (coords.), nº 411, 2018 (marzo), pp. 26-28.

- PAZ, Octavio. *La llama doble. Amor y erotismo*. Círculo de Lectores, 1993.
- RAMÍREZ, Juan Antonio. *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*. Siruela, 1995.
- REED, Ishmael. *Mumbo Jumbo*. Inga Pellisa (trad.), La Fuga ediciones, 2016.
- RILEY, Brendan. "Puente de Alma", en *Review of Contemporary Fiction*, vol. 31, nº 1, 2011 (primavera), pp. 174-175.
- RÍOS, Julián. *Larva. Babel de una noche de San Juan*. Llibres del Mall, 1983.
- RÍOS, Julián. *Poundemonium*, Llibres del Mall. 1986.
- RÍOS, Julián. *Poundemonium*, Mondadori. 1989.
- RÍOS, Julián. *La vida sexual de las palabras*. Mondadori, 1991.
- RÍOS, Julián. *Álbum de Babel*, Muchnik Editores. 1995.
- RÍOS, Julián. *Amores que atan o Belles Lettres*. Siruela, 1995.
- RÍOS, Julián. *Monstruario*. Seix Barral, 1999.
- RÍOS, Julián. *Ulises ilustrado*. Seix Barral, 2003.
- RÍOS, Julián. *Quijote e hijos*. Galaxia Gutenberg, 2008.
- RÍOS, Julián. *Puente de Alma*. Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2009.
- RÍOS, Julián, y ARROYO, Eduardo. *Ulises ilustrado*. Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1991.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés. "Larva, concha vacía, nadie" (1978). *Palabras para Larva*, Gonzalo Díaz-Migoyo y Andrés Sánchez Robayna (eds.), Edicions del Mall, 1985, pp. 21-25.
- SARDUY, Severo. *Ensayos generales sobre el barroco*. Fondo de Cultura Económica, 1987.
- SARDUY, Severo. *El barroco y el neobarroco*. El Cuenco de Plata, 2011.
- SCARPETTA, Guy. "Le carnaval des paradoxes". *L'Age d'or du roman*. Grasset, 1996, pp. 303-339.
- THIELLEMENT, Pacôme. *La victoire des sans roi. Révolution Gnostique*, PUF, 2017.
- VV. AA. *Palabras para Larva*. Gonzalo Díaz-Migoyo y Andrés Sánchez Robayna (eds.), Edicions del Mall, 1985.
- VV. AA. Dossier "Julián Ríos". Revista *Quimera*, Mario Martín Gijón y Max Hidalgo Nácher (coords.), nº 411, 2018 (marzo), pp. 9-42.