

L'ESCRITURA EN ESPIRAL DE JULIÁN RÍOS

THE SPIRAL WRITING OF JULIÁN RÍOS

Ricard RIPOLL

Universitat Autònoma de Barcelona

ricard.ripoll@uab.es

Resum: Les escriptures experimentals ens obliguen a tornar a aprendre a llegir. Habitats a concebre la literatura com una comunicació entre l'escriptor i el lector, com a manifestació d'un subjecte (dogma de l'expressió) o com a descripció d'una societat concreta (dogma de la representació), els textos que creen un univers nou a partir del llenguatge apareixen, sovint, com a il·legibles. És el cas dels textos de Julián Ríos. Però si el lector accepta de considerar la literatura com una reflexió i com una comunicació amb altres textos que l'han precedit, la complexitat apareix com una condició perquè el lector esdevingui actiu i recreï els passos de l'autor per a descobrir un sentit que sempre és fugisser. El nostre article proposa, a partir d'alguns dels textos de Julián Ríos, mostrar la singularitat d'una escriptura que funciona en espiral.

Paraules-clau: Espiral, sentit, il·legible, escriptura, subversió, llenguatge, hibridació, intertextualitat.

Abstract: Experimental writings force us to re-learn how to read. Accustomed to conceiving literature as way of communication between the writer and the reader, as a manifestation of a subject (dogma of expression) or as a description of a specific society (dogma of representation), those texts that create a new universe from language often appear as illegible. That is the case of the texts of Julián Ríos. However, if the reader agrees to consider literature as a reflection and as a way of communicating with other texts that have preceded it, complexity appears as a condition for the reader to become active and to recreate the author's steps to discover a meaning that is always fugitive. Our article aims, based on some of Julián Ríos' texts, to suggest the uniqueness of a writing that works as a spiral.

Keywords: Spiral, sense, illegible, writing, subversion, language, hybridization, intertextuality.

Segurament, no sabem llegir.

Ens han acostumat, a cops de grans desplegaments institucionals (història de la literatura, escola) o mediàtics (dictadura de les vendes, consumisme) a donar per bo un model que s'imposa amb una certa literatura realista del segle XIX i que neix amb una idea fulletonesca del que ha de ser una novel·la: molts personatges, psicologia, esdeveniments que mantinguin l'atenció del lector i una linearitat que li faciliti la comprensió de l'anècdota. La lectura d'aquest model ens és familiar, la gran massa de les publicacions respon a la ideologia que se'n desprèn. Perquè la literatura que s'imposa com a única manera d'entendre el discurs narratiu es recolza sobre una ideologia de caire comercial que pretén repetir allò que funciona sense arriscar-se a obrir reflexions que podrien posar en qüestió el negoci del sentit.

Però no sempre ha estat així. Alguns autors, d'ençà del Renaixement (segle XVI), i de l'aparició dels primers textos de ficció en llengües vernaculars, han donat prioritat a la llengua del text com a motor que podia, de manera lúdica o enciclopèdica, crear sentit. És el cas de Rabelais a França, amb el seu cicle sobre els gegants Gargantua i Pantagruel (1532-1564), de Laurence Sterne i la seva gran novel·la *Vida i opinions de Tristram Shandy, home de llinatge* (1759), que es presenta en nou volums en els quals es narra la vida del protagonista homònim. També podríem parlar de les novel·les de Denis Diderot, que trenquen la linearitat de les històries i, alhora, expliquen un fet, reflexionen sobre la manera d'explicar el fet en qüestió. Són, sens dubte, novel·les que es pensen, creant una teoria literària en acció, en el mateix moviment de l'escriptura.

El Nouveau Roman francès imposarà amb un llibre (recull d'articles publicats de manera dispersa en revistes) el lema que definirà la literatura que es pensa: una literatura sota sospita. El llibre, *L'Ère du soupçon*, de Nathalie Sarraute, publicat el 1956, intentava explicar l'oposició entre una literatura antiga, repetitiva, incapaç d'allunyar-se dels models anteriors i una nova literatura que, experimental o simplement original, volia trobar noves vies de comunicació. Jean Ricardou, més tard, aportaria la fórmula definitiva: "Escriptura d'una aventura vs. Aventura d'una escriptura". De sobte, es tenia consciència de la distància entre la Literatura com a Institució i l'Escriptura com a pràctica individual que podia fer del text un camp d'investigació del llenguatge.

Malauradament, en temps de crisi política, la novel·la sol desistir d'experimentacions i del caràcter lúdic que li és, malgrat tot, consubstancial, i es torna reportatge, es proclama portadora de missatges, es limita a reproduir models realistes i a representar el món que li ha tocat viure. És el que passava en la literatura espanyola dels anys 50 quan, a França, començaven a despuntar unes novel·les que obligaven el lector a tornar a aprendre a llegir. Les escriptures dels 60 i 70, a França, sota l'impuls dels moviments socials radicals (situacionisme, Maig del 68, feminismes, maoisme...), exploraran noves maneres de creativitat a partir dels dictats de Tel Quel o de Change i aguditzaran les sospites del Nouveau Roman pel que fa als personatges, als diàlegs, a la descripció. La novel·la es tornarà el lloc

d'un combat en què el llenguatge ho domina tot: Philippe Sollers escriu, entre 1965 i 1981, unes novel·les tan radicals que integren l'il·legible com una arma per destruir qualsevol sentit predeterminat i per defensar una escriptura textual sense cap concessió a "l'universal reportage": *Drame, Nombres, Lois, H i Paradis*.

Els efectes de tal radicalitat, pel que fa a la literatura catalana, es faran sentir en la generació dels 70: Biel Mesquida, Carles Reig, Ferran Cremades, Amadeu Fabregat, i més tard en poetes i narradors com Josep Palàcios, Miquel Bauçà, Vicenç Altaió, Carles Hac Mor... Pel que fa a la literatura en castellà, les escriptures més radicals, després del "boom comercial" dels autors hispanoamericans, es consoliden durant els anys 1980. És el cas de Julián Ríos que publica *Larva, Babel de una noche de San Juan* el 1983 a les Edicions del Mall, novel·la que inicia un periple, sens dubte, inusual en les literatures de l'Estat espanyol, més proper a les experiències il·legibles d'un Joyce o d'un Sollers de l'època textual que no pas dels seus contemporanis, fins i tot dels més radicals (com Juan Benet, els germans Goytisolo). L'obra de Julián Ríos és, en aquest sentit, única i s'inscriu de ple en el que anomenem "escriptures subversives". Entenem com a subversiva tota la producció d'imaginari (textual, visual, filmic...) i de pensament que s'oposa a una concepció de la ficció com a espectacle en el sentit de Guy Debord. Les escriptures subversives s'oposen per tant a les posades en escena de l'aventura i, segons l'oposició de Jean Ricardou, es presenten com l'aventura d'una escriptura, creant una nova llengua, imposant un nou subjecte que no respon a la Veu única del text sinó que es multiplica (es desmultiplica) en diverses instàncies per crear una complexitat polifònica i que situa el sentit com a posterior a l'acte d'escriptura. És a dir: la marca escripturària crea el sentit. O, dit d'una altra manera, la lectura és la creadora del sentit d'un text.

Cal precisar que la publicació de *Larva*, el 1983, arribava en un moment de gran dificultat econòmica de les Edicions del Mall. Sens dubte, era una aposta de gran valor i era una demostració de la "intel·ligència poètica" dels responsables d'aquella editorial. Els Llibres del Mall, fundats el 1973 per Ramon Balasch, Maria Mercè Marçal, Xavier Bru de Sala i Gemma d'Armengol, fou una col·lecció de poesia que, uns anys més tard, esdevingueren les Edicions del Mall, amb un catàleg dedicat a la poesia de les noves veus en l'àmbit dels Països Catalans i a la traducció d'obres universals. També inaugurarà algunes sèries, una de les quals fou la "sèrie ibèrica" que va presentar el *Larva* de Julián Ríos¹. D'entrada, les Edicions del Mall apostaven per la hibridació: poesia en vers, poesia en prosa, radicalitat, i portades dissenyades per pintors reconeguts. Aleshores, sense ser una línia explícita, les obres publicades per les Edicions del Mall tenien una imatge de modernitat i, d'alguna manera, cercaven aquelles propostes capaces de desviar-se d'un noucentisme ideològic imperant.

Hem d'aprendre a llegir per poder endinsar-nos en el món de les obres subversives. I l'obra de Julián Ríos, d'una gran exigència, ens obliga a llegir d'una manera tabular ja que tota ella reposa sobre la ruptura de l'ordre lineal.

¹ Per entendre la importància de les traduccions al catàleg de les Edicions de Mall, veure l'article de Joaquim Sala-Sanahuja (2017).

En efecte, amb *Larva*, Julián Ríos proposa una lectura amb entrades múltiples. El lector afronta, com a mínim, amb tres “discursos” narratius: el de la pàgina dreta (discurs base), interromput per unes notes que es poden llegir a la pàgina esquerra (discurs citacional), que, al seu torn, presenta unes notes que remet a un apartat final com a NOTAS DE LA ALMOHADA. La figura del trèbol s’imposa des del començament: “A COGER EL TRÉBOL... A COGER EL TRÉBOL...”, amb la nota: “El trifolio de nuestro Roman à Klee?” que, al final de la nota, remet a la primera de les NOTAS DE LA ALMOHADA: “A coger el trébol... El rugir de la música [infernale], SHAMROCK! ROCK!”. L’espiral posa en moviment totes les inscripcions artístiques: literatura, pintura, música... a partir del discurs de tres personatges: Herr Narrator, Babelle i Milalias, tres instàncies narratives que acaben essent una de sola, convocant la perspicàcia d’un quart personatge, imprescindible, per construir el sentit: el LECTOR. Aquest és qui permet al text desenvolupar el sentit, tenint en compte que el sentit sempre és fugisser, mai no apareix abans que el gest d’escriptura i de lectura que, en definitiva, posa en moviment el sentit. Algunes teories literàries ja van mostrar la importància de la interpretació, però el text subversiu exigeix que aquesta interpretació s’arrel·li a textos anteriors (no només a la comprensió d’un significat) en una operació intertextual de la màxima importància. Aquí és on es crea una distància entre el gest d’escriptura i la lectura provocada arran d’aquest gest, i és on aprendre a llegir esdevé relacionar formes i significants que formen la llera d’un riu ple d’ecos enigmàtics. Fins i tot, uns ecos que han pogut escapar a l’escriptor però que formen un bagatge d’escriptura que, en qualsevol instant, torna a la superfície de la seva escriptura. Seria el cas del signe d’infinít (un 8 horitzontal a doble pàgina [Ríos 1983:118-119]) que qualsevol lector del “Nouveau Roman” francès, i de Robbe-Grillet en particular, associarà a novel·les com *Les Gommès* o *Le Voyeur* en les quals la figura matemàtica de l’infinít tenen una presència notable.

D’alguna manera, el text de Julián Ríos navega entre referents que el lector pot descobrir a cada nova lectura. Alguns més evidents que d’altres, com seria el cas d’aquest passatge:

Me trabo con el Snarko enervalvarador en lo oscuro. Je suis le thrènebreux...* Lo siglo y lo persigo, en una perseconsecución sin fin. Sanguinolenta. Una persadilla menstuosa. Noot! Nut! Nat! El que no se moja, no pasa el lío. Nadar nadar nadar y a la orilla hogar. La polución sornográfica, del gran problema...” (1983:181)

Amb diverses notes cap a la pàgina esquerra, una d’elles (*) dient: “Il l’a brunie. A la brune!: Au crépuscule... Cuando se encendían los fuegos. Fuegos encendidos de amadores. Filles du feu!: Feuilles!” (180, nota 2). Més enllà de la caça del Snark, i de la referència a Lewis Carroll, podem descobrir com el text, d’una manera subtil, convoca aquells creadors que, en certa forma, són les larves del text de Ríos: en aquest cas, Gérard de Nerval i els seu poema “El Desdichado” que obre *Les Chimères*:

Je suis le ténébreux, – le veuf, – l’inconsolé,
 Le prince d’Aquitaine à la tour abolie
 Ma seule étoile est morte, – et mon luth constellé
 Porte le soleil noir de la Mélancolie [...].²

² Gérard de Nerval, “El Desdichado”, en *Les Chimères*.

Amb la nota 2, la referència al nom real es posa de manifest (Labrunie), així com el títol d'un dels seus llibres més importants (*Les Filles du feu*).

El foc, a més, constitueix en l'obra de Ríos, associat a la fulla, un tema que permet introduir l'autorreferencialitat i la materialitat de l'escritura. En *Poundemonium* hi dedica tot un capítol ("Auto de Fenix", 1986) com a reflexió (reflex-jo), en clau irònica, sobre l'escritura d'una novel·la experimental: "Sinsentidos consentidos. Hazte el loco, fais le fou, y sopla, fu, fu, sobre la hoja. Fu... fue... fuego. Acto de fe. Feuille... Feu. Que siga el fuego" (1986:59). Pensar una nova escritura passa per cremar les velles narratives, per crear noves il·luminacions, com ho presentia Philippe Sollers en l'incipit de *Paradis* (1981): "Voix fleur lumière écho des lumières[...]". Nova veu, nova germinació, nova claror... I, amb l'incendi, permetre el renaixement de les escriptures del passat que proclamaven les orgies del mot. Julián Ríos, en *La vida sexual de las palabras* (1991), a partir de la conversa dels tres personatges de *Larva* (aquí amb les lletres A, B i C), en una mena de novel·la que conjuga pràctica i teoria literària, evoca els precedents sobre els que les noves escriptures es recolzen. A partir del que Ríos anomena la "societat de Joyce" elabora un viatge literari que va d'Edat Mitjana, de Rabelais a Goytisolo, passant per Cervantes, Sterne, Arno Schmidt o Carlos Fuentes, entre d'altres. Així, el crític (C), alterego de l'Escriptor diu: "Esta tradición se remonta a la sátira menipea, al *Satiricón* y *El asno de oro*, alcanza su plenitud en las enciclopedias crítico-paródicas de Rabelais y Cervantes, y se prolonga de Sterne a Flaubert" (Ríos 1991:18). I, a partir de les tres veus, com breus il·luminacions, s'ocupa de l'obra de Juan Goytisolo i dels seus *Paisajes después de la batalla*, que acaba definint com "una pesadilla cómica de la que el lector intenta despertarse a carcajadas" (38). Aquesta idea del lector com un personatge adormit, passiu, la trobem en moltes obres de la subversió literària. El foc desperta, talment com el riure. En la pràctica de Ríos, Mikhaïl Bakhtín és una referència essencial, perquè convoca diversos punts d'inflexió tant de la crítica moderna com de les escriptures subversives: amb l'estudi sobre Rabelais, el crític rus introdueix els conceptes d'hereroglòssia i de dialogisme, que Julia Kristeva recuperarà per crear la seva semanàlisi, en què la polifonia i la intertextualitat mostren com un text sempre convoca d'altres textos passats. Totes les escriptures subversives del segle XX i XXI faran de la lectura d'obres passades un trampolí per atiar el foc que alimenta l'aventura de l'escritura. Llegir Julián Ríos és, doncs, tornar a actualitzar els textos de Rabelais, Flaubert, Lewis Carroll i de tota la "societat de Joyce".

És per això que *La vida sexual de las palabras* traça, a partir del passat, una breu cartografia de les literatures que no s'han limitat a "l'escritura d'una aventura" i analitza, amb una forma antiautoritària (a partir d'un triple discurs), obres de Goytisolo, de Sánchez Robayna, d'Arno Schmidt i de Carlos Fuentes. La frase que apareix en boca de A, parlant de Schmidt, podria servir per l'obra del mateix Ríos: "Es una escritura como la de Schmidt la que vuelve más viva y vivaz a una lengua y a una cultura" (p. 65). Les paraules remetent les unes a les altres per confeccionar una galàxia de sentits, però Julián Ríos també hi associa la imatge, siguin fotografies i mapes (*Larva*, *Poundemonium*), siguin obres d'art com en *La vida sexual de las palabras* que ocupen la meitat del llibre i que serviran de contrapunt al bloc dels referents escriptors per "presentar" les obres d'Eduardo Arroyo, Jordi Colomer,

R.B. Kitaj. Així els mots i les imatges provoquen un joc que neix del desig. La tercera part de *La vida sexual de las palabras* (després de “I. Entrada”; “II. Galerías y miradores”) porta per títol “Acceso principal” i, sota el patronatge de Lewis Carroll, barreja la llengua com a producció de sentit i com a emblema sexual, a partir de la reflexió sobre la paraula “concupiscense”. L’obra de Julián Ríos parla de:

De las cosas sensuales. Y de las palabras... Pero ella antes de abrir el libro, le livre des lèvres, lleno de voces, había abierto sus labios, qué labia, qué sabia, a la luz de dos velas encerrada a cal y canto en aquel retrete trastero iluminado también por las ráfagas del faro lejano de Biarritz [...] (1991:144)

El desig mou la literatura. Desig de construir un univers de mots, de partir d’un no-res per convocar sentits, amb la llengua com a únic viàtic, una llengua feta de mil llengües. Julián Ríos barreja espanyol, català, francès, anglès, i crea neologismes i fa servir paraules-maleta per viatjar per camins poc transitats. Com ho diu Julián Ríos, en una entrevista per a “Le Matricules des Anges” (2010): “L’écrivain n’écrit pas en espagnol, en français ou en anglais : il écrit dans sa propre langue”. Es tracta, a cada llibre, d’inventar una llengua, com ho preconitzava Rimbaud. Perquè de què serveix una literatura còmoda, confortable, repetitiva, totalment transparent? La que ens proposa Ríos és, en essència, “il·legible”, el que vol dir que demana al lector un esforç per tornar a aprendre a llegir. Convoca el desig del lector de descobrir l’enigma que s’hi amaga, els sentits que s’escolen entre els mots.

El moviment en espiral de l’obra de Ríos permet l’activació d’una hibridació de discursos, es basa sobre una barreja de llenguatges (Rabelais o Flaubert), de gèneres literaris (Cervantes o Joyce), d’una exploració mallarameana de la pàgina blanca (Sterne o Pound), en què es convoca una tríade essencial per a una nova comunicació amb el lector: llengua, història, matèria. A *Poundemonium*, Julián Ríos analitza l’obra de Pound com una triple recerca a partir de la “meloepa” (la música dels mots), la “fanopeia” (la creació d’imatges) i la “logoepia” (la dansa de les idees entre els mots). És, exactament, el que Julián Ríos cerca en la seva pròpia escriptura: música, imatges, idees, amb els mots, a partir del desig d’explorar camins pocs freqüentats:

Aunque el deseo se vista de seda o de Sade, qué desiderrata, deseo se queda.
No se queda –saltó Babelle–. Se convierte en poema o en novela, por ejemplo. (1991:145)

Cada text ens remet a un text anterior i, amb Julián Ríos, cada text seu ens evoca la geografia d’una experiència vital a la qual l’escriptura que proposa s’enganxa per seguir-ne els meandres: *Casa Ulises* (2003) és una mena de viatge per l’*Ulisses* de Joyce i, per tant, per la Odissea; *Epifanías sin fin* (1996) és una incursió en el món de Joyce, com *Sombreros para Alicia* (1993) ho és en el món de Lewis Carroll, o *Quijote e hijos* (2008) en el de Cervantes... Cada llibre és una nova aventura a partir d’un punt de fuga (Joyce, Cervantes, Carroll...) que activa l’espiral en la qual apareixeran, en un remolí infernal, totes les associacions possibles, d’escriptors i de mots, de jocs i de referències. El lector, de nou, ha de seguir el moviment si vol “entendre” quelcom i, amb cada lectura, (re)aprèn a llegir. Parlant de *Finnegans Wake*, en *Album de Babelle* el narrador opina que “Una nueva forma de escribir tenía que ir produciendo lentamente una nueva forma de leer” (1995).

No podíem acabar aquest article sense evocar la patafísica, ciència de les excepcions, i que té com a símbol l'espiral. Julián Ríos evoca, al final de *La vida sexual de las palabras*, un autor poc conegut com Jean-Pierre Brisset que va escriure *Les Origines humaines* (1913), obra en la que proposa una genealogia de les llengües a partir d'una filologia sicòtica, com a continuació de la patafísica d'Alfred Jarry. Per a Brisset, totes les llengües provenen d'un so, el de la granota, i per tant es demostra que l'home prové de la granota. En la seva *Grammaire logique, résolvant toutes les difficultés et faisant connaître par l'analyse de la parole la formation des langues et celle du genre humain* (1883) proposa unes reflexions absurdes a la manera de Raymond Roussel, a partir de l'alfabet. Per a la lletra L (la llengua), escriu: “L est la consonne des lèvres et de la langue; elle appelle vers le sexe, le premier lieu, l'yeu. Le langue à-jeu, le l'engage, le langage. Son origine est un appel au lèchement.”.

Aquest és “l'engagement” (langage ment) –el compromís– de l'escriptor: fer viure la llengua, fer-la riure, re-inventarla, perquè el lector gaudeixi –en una “jouissance textual i sexual”– del text.

Llegir Julián Ríos significa llegir la literatura universal, amb aquells autors que han obert nous camins, i tornar a assaborir les paraules i, al mateix temps, viatjar una estona de manera lúdica, sabent que a cada pas s'afegiran nous reptes i nous aprenentatges.

Per defugir l'il·legible de la seva obra (i de la d'altres, com ell, de Rabelais a Joyce, de Roussel a Pierre Guyotat), cal aprendre a llegir, tenint en compte que la literatura són mots i que, al capdavall, el que cada llibre posa en marxa és una festa de les llengües i en particular de la llengua, sempre renovada, de cada proposta.

Bibliografía

RÍOS, Julián (1983). *Larva. Babel de una noche de San Juan*. Barcelona: Llibres del Mall.

RÍOS, Julián (1986). *Poundemonium*. Barcelona: Edicions del Mall.

RÍOS, Julián (1993). *Sombreros para Alicia*. Barcelona: Muchnik.

RÍOS, Julián (1995). *Album de Babelle*. Barcelona: Muchnik.

RÍOS, Julián (1996). *Epifanías sin fin*. Barcelona: Montesinos.

RÍOS, Julián (2003). *Casa Ulises*. Barcelona: Seix Barral.

RÍOS, Julián (2008). *Quijote e hijos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

RÍOS, Julián (2010). “Le Matricule des Anges”, 109: “L'écrivain pluriel”, gener.

SALA-SANAHUJA, Joaquim (2017). “Edicions del Mall: una política de traduccions”. *Quaderns. Revista de Traducció*, 24, 2017, pp. 25-34.