

# ‘La vida sexual de las palabras’ según Julián Ríos

Elsa Dehennin, Universidad Libre de Bruselas

Hablar de la obra de Julián Ríos es un desafío. Ríos es un escritor en mitad de su carrera creativa, inclasificable, tan difícil como fascinante, tan intelectual como erótico, tan universal como español o gallego; el escritor más inventivo y creativo de la lengua española, según Carlos Fuentes. Las solapas nos señalan también que cuando publicó *Larva*, *Babel de una noche de San Juan* (1985), la Enciclopedia Británica saludó el texto, que sigue siendo su *magnum opus*, como ‘la prosa sin duda más perturbadoramente original del siglo’, una prosa que ha influido en el propio Fuentes, como lo demuestran los juegos verbales sobre el ‘spunish language’ en *Cristóbal Nonato*. Más de una década después, las casi seiscientas páginas, brillantemente traducidas en colaboración activa con el autor políglota al inglés (1990) y al francés (1994), se presentan como una ‘novela-ríos’ cuyo caudal suntuoso va enriqueciéndose, como lo tenía previsto desde el principio, con afluentes intermedios: *Poundemonium* (1986), homenaje consciente al poeta disidente ya presente en *Larva*; *La vida sexual de las palabras* (1991), obra de ‘crítica-ficción’ en la que me detendré porque ayuda al lector a orientarse por estas aguas aventurosas; y, últimamente, con un afluente más pequeño, la fascinante y vertiginosa ‘novela pintada’ *Sombreros para Alicia* (1993), una serie de 23 ‘scherzi’ ilustrados por Eduardo Arroyo y que constituye, según el editor, una excelente introducción a esta *liberatura*.<sup>1</sup> Hace falta señalar también los textos dedicados a retratar a amigos pintores como Arroyo, Antonio Saura o R.B. Kitaj, a quien dedicó una voluminosa ‘novela pintada’, donde discuten los tres personajes-interlocutores de siempre A (muchacha), B (hombre maduro, con gafas y barba) y C (viejo, ‘probablemente’ crítico o Cicerone), escapados de *Larva*. En 1992 el Círculo de Lectores publicó un magnífico ‘Ulises ilustrado’ realizado por Julián Ríos y Eduardo Arroyo, quienes trabajaron en perfecta simbiosis ‘como dos guionistas de cine, trazo a trazo, imagen a imagen, discutiendo y hablando sobre cada capítulo del texto’, respetando toda su dimensión *verbivocovisual*: ‘El que tenga oídos para oír, que abra los ojos, u *ojorejas*. Paradoja para la hoja y el ojo, para pararse a leer: parad, hoja’ es un consejo en forma de calambur, con palabra-maleta, paronomasia y alografía, que Ríos da a todos sus e/re/lectores.<sup>2</sup>

Mi proyecto frente a esta obra monumental, enciclopédico rompecabezas, es más bien modesto: situarla en el panorama actual de la prosa hispánica, destacando los rasgos que definen su criptografía: el

texto-palimpsesto como mosaico de una transtextualidad gozosa, inagotable, juegos de palabra y de ingenio de toda índole, un polilingüismo babélico. Inútil decir que con la actual novela española, que prevalece en el mercado y que interesa mucho a la crítica, también universitaria, no tiene nada en común. Tampoco puede definirse esta obra como una muestra más del 'experimentalismo español' polémicamente rechazado por Manuel Vázquez Montalbán;<sup>3</sup> su autor no es uno de 'los simplemente lúdicos escritores de la minimalidad mediante la maximalidad verbal' incriminados. La maximalidad verbal convierte el texto en un festín verbal que erige una cosmogonía cómico-erótica, otro 'caosmos' en la tradición novelística que va de Rabelais/ Babelais a Joyce – el de *Finnegans Wake*, sobre todo – conforme a la segunda línea estilística o 'carnovelesca' destacada por M. Bakhtin.<sup>4</sup> Nos enfrentamos pues a una obra de ruptura radical en el panorama novelístico español, que demuestra paradójicamente que la literatura es más aun que antes lo que Octavio Paz llama un arte 'de convergencia'.<sup>5</sup> El tema ha sido planteado por Paz en diversas ocasiones; le cito porque considero que ha sido no sólo uno de los ensayistas-críticos más perspicaces de la literatura moderna, sino también uno de los mentores de Julián Ríos. Lo demuestra ya *Solo a dos voces*, metatexto realizado con motivo de tres entrevistas hechas por Ríos a Octavio Paz en 1973. Allí vemos que la novela-ríos es un 'renga novelístico', género en el que pensaba Ríos al concluir las entrevistas y en el que pensó también, según nos dice el poeta mejicano, otro innovador, Julio Cortázar.<sup>6</sup>

Es de sobra conocido que el título paradójico, 'La tradición de la ruptura', que encabeza el ensayo *Los hijos del limo* (1974), define, según Paz, la modernidad poética, calificada también de polémica y heterogénea: se caracteriza por su culto a lo nuevo, o sea, al cambio, y por su 'pasión crítica' que conlleva 'una suerte de autodestrucción creadora'.<sup>7</sup> Tal tradición que, según R. Barthes, va en busca de un 'texto imposible',<sup>8</sup> empieza con el gongorismo de las *Soledades*, va plasmándose a partir del romanticismo a través de una larga sucesión de *ismos* y culmina en el surrealismo, 'decisivo' tanto para Paz como para Ríos. Hoy en día es evidente que tal modernidad no está en condiciones de seguir renovando radicalmente su rebeldía o su transgresión. Todos los componentes de la mimesis literaria han sido subvertidos también en la novela, mientras que en el campo socio-económico y político, desde la cita parisiense de 1968 y con la caída del muro de Berlín en 1989, la utópica Revolución europea ha terminado fracasando. Frente al 'ocaso de las vanguardias' en todas las artes, asistimos al a menudo comentado 'ocaso del futuro'. El futuro tecnológico, por muchas razones, da miedo. Aunque el cambio sigue fascinando, el progreso renovador se ha detenido y está convirtiéndose en regresión. En el arte observamos en vez de la muy experimentada 'destrucción creadora' exploraciones recuperadoras de las variaciones de modelos anteriores que lleva al arte de convergencia

señalado por Paz. Arte bastante *bric à brac*, calificado de postmoderno, según el término de la crítica anglosajona que evito aplicar a la literatura hispánica por considerarlo, con Octavio Paz y también con Julián Ríos, ‘ingenuo’ – porque sólo indica que ‘somos muy modernos’ – y ‘equivoco’ – porque cada fase de la modernidad es post o ultramoderna en relación con la anterior.<sup>9</sup> ‘No ser pre ni post sino absolutamente moderno, como quería Rimbaud’ es la consigna de Ríos para cada día.<sup>10</sup> Hace falta mantener la moderna tradición de la ruptura, donde el escritor tiene un campo ilimitado de experimentación vertiginosa y donde molesta al lector medio en y por un lenguaje perturbado, subvertido en su funcionamiento mismo.

Así, contra viento y marea, se mantiene una narrativa española de la modernidad cuyos rasgos más conocidos son la apertura y la mescolanza, para utilizar términos gratos a Juan Goytisolo, otro experimentalista ‘ilegible’: la hibridización, el culto al fragmento que resulta ser ‘tan característico de esta quebrantada época nuestra’;<sup>11</sup> en resumidas cuentas, un *ars combinatoria*, conforme a la babelización de las grandes capitales y su promiscuación cultural. En tal contexto Paz destaca dos nociones, que son la consecuencia de tales tendencias dominantes en toda la poesía y en la novelística de la modernidad, dos nociones que se aplican directamente a Ríos: la *permutación* y la *combinación*, experimentadas por Paz en varias ocasiones como poeta pero sobre todo en 1970, en un poema colectivo compuesto de sonetos escritos en francés, inglés, italiano y castellano *a la japonesa*, según la técnica del *renga*, por cuatro autores: J. Roubaud, E. Sanguineti, C. Tomlinson y el propio Paz, que renuncian a ser ‘pequeños dioses’ para ser la voz polifónica y en contrapunto de un lenguaje diverso y confluyente que es a la vez de todos y de nadie. Esta ‘poesía en cadena ... desencadenada’ es un experimento de poema colectivo y multilingüe que debía consagrar ‘la soberanía del texto sobre su autor-lector’;<sup>12</sup> lo destaca Ríos al final de *Solo a dos voces*, recordando la profecía de Lautréamont de que ‘la poésie sera faite par tous’ o la máxima de Novalis – explícitamente aludida – de que ‘El poeta no es el que hace, sino el que deja que se haga’.<sup>13</sup> Ríos sabe que tal ‘quadrivium’, por ser una combinatoria poética que atenúa las fronteras entre la traducción y la obra original, le abre valiosos caminos para realizar lo que llama ‘rengas novelísticos’, iniciados, de hecho, en la novela hispánica por *Rayuela* y 62, *Modelo para armar*; experiencias de novelística plural, comentadas por ambos autores con entusiasmo. Si la experiencia poética no fue un éxito total – no se escribió el último soneto – la experiencia novelesca sí que lo fue en cuanto integración pluralista de todas las rupturas. Ríos supo llevar a cabo esta experiencia porque ‘todas las lenguas van a hacerse lenguas de mi lengua’ – unas treinta en *Larva* – y porque, a la vez, parte ya no del referente sino de los signos, no de su significado o sus conceptos sino del Significante, tal como lo quería Barthes al definir el Texto moderno.<sup>14</sup> Pero, sean cuales sean los juegos, que sugieren

configuraciones de significaciones inéditas, inesperadas y no codificadas, Ríos, tan lúcido como lúdico, sabe que la anécdota no puede faltar nunca y que Texto y Vida se completan necesariamente, aunque nos enfrentemos desde Cervantes a 'la inextricabilidad de lo imaginario y de lo real'.<sup>15</sup> Veamos esto en la babelización de los textos de Julián Ríos, y en particular en *La vida sexual de las palabras*, que debe su título al tercer fragmento y última sección del libro, llamada no sin razón *Acceso principal*.

El prólogo, 'Conversaciones en la biblioteca de Babel', es un fragmento significativo de *Larva*, donde, en un sueño de Babelle, los tres personajes del libro – ella, joven narradora morena en primera persona; su pareja, tú, Milalias, con los quevedos y la barba, aunque ya canosa, de Ríos; y Re(b)is, un viejo, un poco andrógino, 'que era sin duda el Herr Narrator. Nuestro guía y controlador' – 'nos dábamos un banquete de lecturas', 'constantemente nuevas lecturas, y aventuras. Qué regodeo!'.<sup>16</sup> Reaparecen como lectores Milalias –A–, Alia, Emil, Babelle –B–, y el Herr Narrator –C–, Crítico y Cicerone. En la primera parte, 'Entradas', analizan a través de continuos juegos de palabras tan ingeniosos como humorísticos unas obras afines, modernas, como *Paisajes después de la batalla* de Juan Goytisolo, *Tinta* de Sánchez Robayna, *Cristóbal Nonato* de Carlos Fuentes y algunos 'Momentos de la obra de un fauno' de Arno Schmidt, llamado el Joyce alemán, como C. E. Gadda sería el Joyce italiano, João Guimaraes Rosa el Joyce brasileño y el propio Julián Ríos el Joyce español, lo que A considera muy 'empobrecedor', cuando no despreciativo. C observa con razón que 'estos autores prolongan con voz propia, desde sus tradiciones nacionales, y con metas muy diversas, la labor de un Joyce que a su vez prolongaba la de un Lewis Carroll o de un Sterne, que a su vez ...'.<sup>17</sup> Esta 'tradición con tradición con traducción' constituye un palimpsesto sin fin.<sup>18</sup> No hay que buscar en Julián Ríos 'los sondeos de la introspección de la conciencia de la memoria y de la fantasía' gratos a cierto Joyce.<sup>19</sup> El discurso es totalmente distinto, también el estilo. El crítico que se enfrenta con la obra de Ríos no puede valerse de ningún instrumento ni narratológico ni pragmático. El 'acceso principal' al texto reside en el análisis: 'Anal Isis interminable' en alografía del 'ayuntamiento verbal',<sup>20</sup> de 'esos acoplamientos prohibidos de las palabras-maletas o mulatas' por paronomasia que 'inquietan o a veces producen rechazo porque muestran que toda escritura e incluso toda palabra es palimpsesto.../ Pâle inceste', otro calambur con alografía: 'Palimpsesto de imágenes y enigmas'.<sup>21</sup> Al lado de los escritores 'hermanumisores' están los grandes pintores modernos, algunos ya citados.<sup>22</sup>

La parte central de esta crítica-ficción, 'Galerías y miradores', nos introduce en los mundos enigmáticos de E. Arroyo, J. Colomer, R. B. Kitaj y A. Saura, agrupados aquí para que aprendamos a 'ver entre líneas y leer entre imágenes'<sup>23</sup> algo de los misterios eternos que los signos, en cuanto 'étimos freudianos', nos revelan – al enseñarnos sus traseros, como

dice Milalias – ‘Tras Eros y Tanatos’,<sup>24</sup> que ‘parecen decididos a abrazarse de nuevo en este fin de siglo’.<sup>25</sup> En tal hipertexto ajeno y propio, todas las modalidades de la transtextualidad registradas por Genette se combinan no sólo masiva y declaradamente, sino con ‘exceso’ deliberado: el paratexto, el intertexto – entendido como copresencia explícita o implícita de dos o más textos – el metatexto y la transformación siempre humorística, paródica, de hipotextos ya paródicos de Rabelais a Joyce pasando por Cervantes. Condicionan una lectura que será todo salvo lineal, continua, referencial, fácil.

Veamos esto, aunque de manera somera, en el texto escogido. En un breve marco introductor, él, Reis, ‘el corruptor de palabras menores’, lee a ella, Babelle, ‘un pequeño test o “textículo”, como diría Queneau’, ‘un ejemplo destemplado de su pornoveleta por entregas’.<sup>26</sup> Siguen dos páginas de un texto divertidísimo llevado por la palabra franco-inglesa, no ‘castollana’, *concupiscence*, ‘que al fin y al cabo significa desear ardientemente’, según observa Reis, muy flegmático, al terminar su lectura, en el momento en que el *ménage à trois* empieza a comentar el texto en un metatexto ingeniosamente esclarecedor y enriquecedor, tal como deberían serlo nuestros comentarios;<sup>27</sup> como en *El mono gramático*, de Octavio Paz, ‘la escritura lee lo que escribe la lectura’.<sup>28</sup> La palabra pasa a *Alice in Wonderland*; su protagonista, a la vez contadora y lectora de un episodio loco – ‘Quel bric à braquedalirante’, dirá Babelle después<sup>29</sup> – en el que la francesa ‘adolescentenaria’ está acariándose, parece, en ‘la catedral argótica de Bayonne, *sic*’, ‘en una misa de un domingo canicular, de verano, sí’. La anécdota está ahí, con su personaje, tiempo y espacio, su actividad ‘episódica’, su aventura, pero la estructura novelesca es un renga total con la permutación y combinación de todos los niveles diegéticos, discursivos y verbales. La protagonista Alice Schéhérasade comparte con A,B,C, etcétera, los fantasmas evocados: ‘veía y oía y olía visiones, en plena impudelia catedralicia, coño culo pis sentidos, qué profanación, del coro al caño, un surtidor un venero de imágenes venéreas brotando de tal lugar sacro, sacrílegamente, de labios del gran sacerdote calvo, lustroso y arrebolado que pornunciaba o articulaba recalcando, casi se diría paladeando, sí, sus sílabas: *con-cu-pis-cense*, sin censura, incensada, y Alice ponía morros al repetirla, imitando el fruncimiento de la bocachona esfinterca del predicador. *Con-cu-pis-cense*’.<sup>30</sup> Es la palabra ‘tal vez más turbadora de su lengua’, repetida ocho veces en situaciones distintas, toda seguida o ‘desmembrada’ en sílabas, al final, cuando Alicia las va pronunciando cada una y el narrador, en guisa de crescendo, aprovecha la ocasión para comentar tanto la experiencia estrafalaria como los fonemas, hasta que vemos a Alice ‘en el diván de los deslices’ o metiéndose en el confesionario del perdicador/ pedicador. ‘Lo que pasa, son palabras’ decía ya Beckett, pero aquí el juego de fonemas-grafemas-sílabas-morfemas-semas es más ingenioso y divertido que absurdo. Genera una situación diegética estrafalaria, cacofónica a

veces, que es indisociable de una experiencia de lectura, por una parte, y de la creación verbal, por otra, y en la que el narrador es 'el gran jugador con sus palabreces, palabra articulada y sexuda con equis de enigma que encerraba en sus entrañas todas aquellas palabras extrañas que la niña Alice in Wonderland buscaba en su Impudiccionario', su pequeño Larousse, y eso en compañía de personajes como el primo Peter Pangloss, el Burlador de Sexville o Jack el Destriparlador, alias Mil Lalias, interpolador e interpelador, 'tentando el vado, el texto sentido'.<sup>31</sup> Qué concluir de esa fabulación sobre *concupiscence* y sus 'fonemas féminas desmembradas ... de un De Kooning lingüista'? El metatexto, que sigue desarrollando los juegos tan retóricos como eróticos, nos ayuda a encontrar elementos de respuesta: 'al principio era el deseo'; como en Joyce, 'la libido ... precede a la literatura'. Debe hacerse carne en el verbo por la fisión y fusión de étimos 'realmente significativos' en palabras-maletas o mulatas 'que se funden casi sexualmente' gracias al 'cunning linguist', el cual, como Humbert Humbert de *Lolita*, sólo tiene 'palabras para jugar'. Así se produce la ficción, 'en una copulación generalizada entre verbos, signos...', defensa posible contra la efímera e incierta condición humana.<sup>32</sup>

Aquí empieza – pero no ahora – el estudio del juego verbal, atento a la llamada del fonema: <sup>33</sup> juego que salva 'a la letra muerta', devolviéndole su 'originalidad genital'; juego que es 'generador poético' por excelencia: 'nos permite entrar y salir por el acceso principal [al texto]: el ayuntamiento verbal'. 'Al final era el calambur' y 'al principio era el *pun*', como decía S.Beckett en *Murphy*; el juego retórico 'todo lo penetra letra a letra'.<sup>34</sup> Es la nueva fundación del lenguaje y de la literatura: con él triunfa la función poética descrita por Roman Jakobson, ya que la exploración de semejanzas formales – a partir de fonemas y grafemas – genera significaciones dispares pero no disparatadas que ignoran las convenciones dictadas por la razón, la moral, o por la verdad. Un juego, y eso es lo más excepcional, nada desesperado. Al hacer el amor, las palabras 'hacen el humor'; según Reis, también 'el juego del humor es erótico', pues 'Erótica' es un buen anagrama de 'retórica', y él considera que la retórica de Fontanier es 'el *Kama Sutra* de la lengua francesa'.<sup>35</sup> Roland Barthes emplea la misma metáfora para definir la nueva escritura: 'l'écriture est ceci: la science des jouissances du langage, son *kamasutra*'; pensaba en Sarduy, no conociendo a Julián Ríos, quien le tributa una bella página de su *Album de Babel*.<sup>36</sup> En tal nueva utopía del lenguaje, 'le texte de plaisir, c'est Babel heureuse'; para Ríos, 'un libro de ficción además de hacernos más libres debería hacernos más felices', a pesar de todo.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Al terminar este artículo recibí dos libros más de Julián Ríos, en seguida comentados en el *ABC literario*, 187, 2.VI.1995, por Rafael Conte, que describe *Amores que atan* (Madrid: Siruela, 1995) como el libro más ‘transparente’ de Ríos. Es más novelístico que *Album de Babel* (Barcelona: Muchnik, 1995), que completa la poética del autor y al cual aludo en este texto.
- <sup>2</sup> Julián Ríos, ‘Ulises ilustrado’, en Eduardo Arroyo, *El Ulises prohibido* (Madrid: Círculo de Lectores, 1992), pp.12–15; las citas de las págs. 12 y 14.
- <sup>3</sup> Véase ‘Contra la novela policiaca’, *Insula*, 512–13 (1989), p.9.
- <sup>4</sup> Véase Julián Ríos, *La vida sexual de las palabras* (Madrid: Mondadori, 1991), p. 151. Para este aspecto de la teoría de Bakhtin, consúltese *Théorie et esthétique du roman* (París: Gallimard, 1978), pp. 152 y ss.
- <sup>5</sup> *La otra voz* (Barcelona: Seix Barral, 1990), p. 49.
- <sup>6</sup> *Solo a dos voces* (Barcelona: Lumen, 1973), sin paginación.
- <sup>7</sup> *Los hijos del limo* (Barcelona: Seix Barral, 1974), p. 18.
- <sup>8</sup> Roland Barthes, *Le Plaisir du texte* (París: Seuil, 1973), p. 37.
- <sup>9</sup> Véase a este respecto Paz, *Los hijos del limo*, p. 6, p. 51.
- <sup>10</sup> Véase ‘En pos de la pose postmoderna’, *Album de Babel*, p.98.
- <sup>11</sup> Julián Ríos, *Impresiones de Kitaj, La novela pintada* (Madrid: Mondadori, 1989), p.439.
- <sup>12</sup> *Los hijos del limo*, p. 209.
- <sup>13</sup> Agrega además una cita de Paz, de *El arco y la lira*: ‘el hombre pone en marcha el lenguaje’; véase *Solo a dos voces*, sin paginación.
- <sup>14</sup> Afirma Barthes: ‘Le Texte, au sens moderne, actuel ... ce n’est pas une structure, c’est une structuration; ce n’est pas un objet, c’est un travail et un jeu; ce n’est pas un ensemble de signes fermés, doué d’un sens qu’il s’agirait de retrouver, c’est un volume de traces en déplacement; l’instance du Texte n’est pas la signification, mais le signifiant, dans l’acception sémiotique et psychanalytique de ce terme; le texte excède l’ancienne oeuvre littéraire; il y a, par exemple, le Texte de la Vie’: *L’Aventure sémiologique* (París: Seuil, 1985), p.13.
- <sup>15</sup> Véase *Impresiones de Kitaj*, p.403; lo dice C a propósito de ‘un tema revolucionario’ como un cuerpo femenino desnudo.
- <sup>16</sup> *La vida sexual*, pp. 7–8.
- <sup>17</sup> *La vida sexual*, p. 63.
- <sup>18</sup> *La vida sexual*, p. 19.
- <sup>19</sup> *La vida sexual*, p. 60.
- <sup>20</sup> *La vida sexual*, pp. 147–48. ‘Alografía’ es traducción mía del neologismo ‘allographe’, que B. Dupriez, en su libro *Gradus. Les procédés littéraires*, define como ‘texte écrit en d’autres mots. On a remplacé les mots par des homophones qui semblent conférer à la phrase un sens nouveau’; esto es, la ‘des-mots-cratie’.
- <sup>21</sup> *La vida sexual*, p. 153.
- <sup>22</sup> Joyce, al modificar una cita de Baudelaire, habla de ‘my shemblable! My

- freer! ... '¡Mi shemejante! ¡Hermanumisor!': véase *La vida sexual*, p. 19.
- <sup>23</sup> *Impresiones de Kitaj*, p. 512.
- <sup>24</sup> *La vida sexual*, p. 147, calambur con alografía.
- <sup>25</sup> *Impresiones de Kitaj*, p. 25.
- <sup>26</sup> *La vida sexual*, p. 143.
- <sup>27</sup> *La vida sexual*, pp. 145–53.
- <sup>28</sup> Véase *Album de Babel*, p. 45.
- <sup>29</sup> *La vida sexual*, p. 146.
- <sup>30</sup> *La vida sexual*, p. 144.
- <sup>31</sup> *La vida sexual*, p. 144.
- <sup>32</sup> *La vida sexual*, pp. 145–48.
- <sup>33</sup> Véase Jonathan Culler, *On puns. The Foundation of Letters* (Oxford: Basil Blackwell, 1988).
- <sup>34</sup> *La vida sexual*, pp. 148–50.
- <sup>35</sup> *La vida sexual*, pp. 148–49.
- <sup>36</sup> Barthes, *Le Plaisir du texte*, p. 14; véase *Album de Babel*, p. 61.