

Bailando sobre el abismo novelesco

Gonzalo Díaz-Migoyo

Babel de una noche de San Juan, primera entrega de *Larva*, ¿se ve o se oye? Se lee, sin duda, pero, en gran parte, se le puede aplicar lo que James Joyce señalaba de su *Finnegans Wake*: que las palabras que el lector lee no son las palabras que va a oír. Los sonidos de *Larva* saltan atropelladamente de la letra impresa; sorprenden al lector con su guirigay; le encalabran los ojos para arremolinársele oído arriba:

Marmutreto! Eléphantastique!

Notre bouquin émissaire... [El archivo expiatorio. The Black Book. El libro de Cambios. The Wandering and the book: Deambularvagabundeaban por Londres leyendo de corrido el libro de sus vidas más o menos imaginarias. O merodeaban ciegamente, al azar de su parodisea, en busca de aventuras. Su grafonomadismo mano a mano les hacía errar erre que erre. Eme que eme. Vivir lo escrito y escribir lo revivido era uno de los trabajos parafrastisifosos de su insensatolondrado novelón de bellaquerías. Escribir, lo llamaban, sin caer en la cuenta de que se desvivían en el empeño.] Nuestro libraco...

Curiosa alternativa la que este texto plantea y sobre la que funda su tejemaneje: la grafía hace sentido mediante el sonido; lo oral se impone a lo visual como hilo de Ariadna para el Teseo que se adentra en su laberinto.

Sería fácil suponer que con ello *Larva* no hace sino referendar dócilmente lo que todos dan por sabido acerca de la escritura: que no es sino transcripción sumisa, semánticamente neutra, de un sistema significativo independiente oral-aural; en una palabra, del habla. Podrían entenderse sus neologismos, en efecto, como confirmaciones expresas del funcionamiento implícito del resto de la escritura, pues es la múltiple pauta sonora que en ellos se oye lo que permite descifrarlos. Mas esta aparente ortodoxia depara varias sor-

presas o sobrecogimientos. Primera: nadie habla así. El habla de *Larva* no existe fuera de su texto escrito y no es, en buena cuenta, sino el habla de esta escritura, no un habla independiente de ella. Segunda sorpresa, pues: lo que en este caso actúa como pauta u origen determinante de ese habla es la escritura, contrariamente a lo acostumbrado. Y tercera: esta escritura hace verdaderamente sentido mediante un habla ficticia.

El hecho de que todo ello sea posible en el caso de unos neologismos que, en principio, podrían multiplicarse hasta el punto de constituir todo el texto, basta para insinuar que en todos los casos, normales y anormales, acostumbrados e insólitos, el lenguaje funciona mediante la presuposición de ser transcripción de otra forma «mas original» de lenguaje: tanto la escritura, secundaria al habla, como ésta misma, supuesta traducción de cierto tipo de inscripción interior en el alma, el corazón, el cerebro, etc. Ambas, en suma, como si fueran el resultado de la elección ante una alternativa lingüística instaurada en el acto mismo de superarla.

El sentido común domestica la regresión infinita a que da lugar este carácter del lenguaje como alternativa o, etimológicamente, «otro entre dos», mediante una presuposición de naturaleza teológica: Dios como origen místico del lenguaje. *Larva* cortocircuita esta ficción al hacer que la escritura represente al habla y que ésta, a su vez, no represente sino a la escritura misma, haciéndose eco mutuo, esto es, fundamentándose recíprocamente y convirtiendo la regresión en un espejo abismático. Gracias a ello se hace evidente el carácter ficticio de esa inevitable alteridad: salta a la vista al hacerla pasar por un oído ficticio que invierte la relación acostumbrada entre lenguaje original, hablado, y lenguaje instrumental, escrito. Como toda simulación, en efecto, su eficacia depende de su naturaleza implícita, tácita, callada, silenciosa, y hacerla resonar es ponerla, nunca mejor dicho, en entredicho. La realidad de la escritura, entonces, pierde pie definitivamente en el sin-fondo indecible de su fantasmático origen oral.

Esta apocalipsis de la escritura, que pudiera parecer accidental al género novelesco, vástago espúreo, sofisticado incluso, de una venerable tradición limpia de estas veleidades de última hora, es, en realidad, su original condición de posibilidad. La novela moderna nace, con Rabelais o con Cervantes, con Diderot o con Sterne, en el momento en que la difusión del texto impreso llega a poner en evidencia a la escritura como lenguaje sin verdadera habla; o, lo que es lo mismo, con toda clase de posibles hablantes (y oyentes) ficticios. La novela nace cuando la originalidad oral de la escritura —y, por ende, el habla misma como lenguaje originario— se ficcionaliza de for-

ma generalizada gracias a la despersonalización que permite la letra impresa. O, con una sencilla fórmula aceptable si se entiende literalmente, cuando se toma conciencia de que ni se habla como se escribe ni se escribe como se habla. En ese momento es cuando es posible, o inevitable, más bien, hacer «hablar» a la escritura sin habla alguna que la revalide; esto es, sin que dé lugar a la presencia de hablante alguno sino únicamente a su representación o presencia ficticia en esa tierra de nadie, ese abismo comunitario, que media entre habla y escritura.

Desde entonces, la novela ha venido practicando la nostalgia irónica —un doloroso regreso— de su propio principio inexistente, exterior y ajeno a ella: una realidad referencial capaz de ordenar la representación escrita que se encuentra quintaesenciada en el habla como origen de la escritura. A fuerza de practicar con éxito esta irónica búsqueda del olvido de sí misma; esto es, a fuerza de hacerse transparente, la escritura novelesca ha llegado efectivamente a olvidarse: ha conseguido su propósito tan eficazmente que ha convencionalizado como real su ficción oral hasta el punto de hacerse a sí misma invisible y desaparecer ante ella.

Seguir olvidando, tradicionalmente, esta tradición novelesca es repetirla inmutablemente. Recordarla, en cambio, como hace la escritura de *Larva*, es inmutarla; es volver a sus orígenes deshaciéndole nudos centenarios con la sencillez y la eficacia de un Alejandro con su espada o un Colón con su huevo. (Vuelta a los orígenes que, sin duda, tiene mucho que ver con ese otro salto cuántico actual, análogo al que medió entre el texto manuscrito y el texto impreso, que es el paso de la escritura mecánica a la electrónica). Se puede decir que Julián Ríos da un novelesco paso atrás para saltar más allá de la novela tradicional —o convencional, como, con muy buen acuerdo, prefiere él llamarla.

Modelo narrativo de esta labor al mismo tiempo arqueológica y pionera podría ser la escritura de J.L. Borges, que inventa los propios modelos que parodia; o, también, en clave más inmediata, la de G. García Márquez, cuyas novelas se presentan como transcripción (ficticia) de una tradición oral ancestral — por no citar más que a los dos escritores máximos en castellano en la actualidad.

Por todo ello, resulta impertinente pedirle a *Larva* que se limite a contar algo, que se atenga a una historia definitiva de su conducta verbal, que justifique en última instancia su heterodoxia mediante una intención que, desde fuera, la ordenara y a la que la escritura se plegara transparente e instrumentalmente.

La narración existe en *Larva*, pero, desfondada, abismática, porque su escritura no se permite la ilusión de creerse transcripción de otra realidad que no sea ella misma. Si *Larva* se muerde la cola, si se repite, si no cesa, incansablemente,

de enmascararse a sí misma, es porque, una vez revelada la fictividad de su origen, una vez conocido lo que tan cuidadosamente se mantenía desconocido, no queda sino ironizar interminablemente sobre este (des)conocimiento: (d)escribir como quien des(es)cribe; desvivirse al escribirse, como dice la cita.

Su Milalias y su Babelle, por ejemplo, modernos Bouvard y Pécuchet, son tanto recíprocos hablantes de su escritura como escritores de su habla. Sus aventuras son y no-son aventuras escritas (revividas)/habladas (vividitas). Son, más bien, una y otra re-escritas o des(es)escritas: por sí mismos, por el Herr Narrator, por las notas, las notas a las notas, los índices recapitulativos de diversa índole... todo ello gracias al vacío, paradójicamente mediador, de su ficticia oralidad.

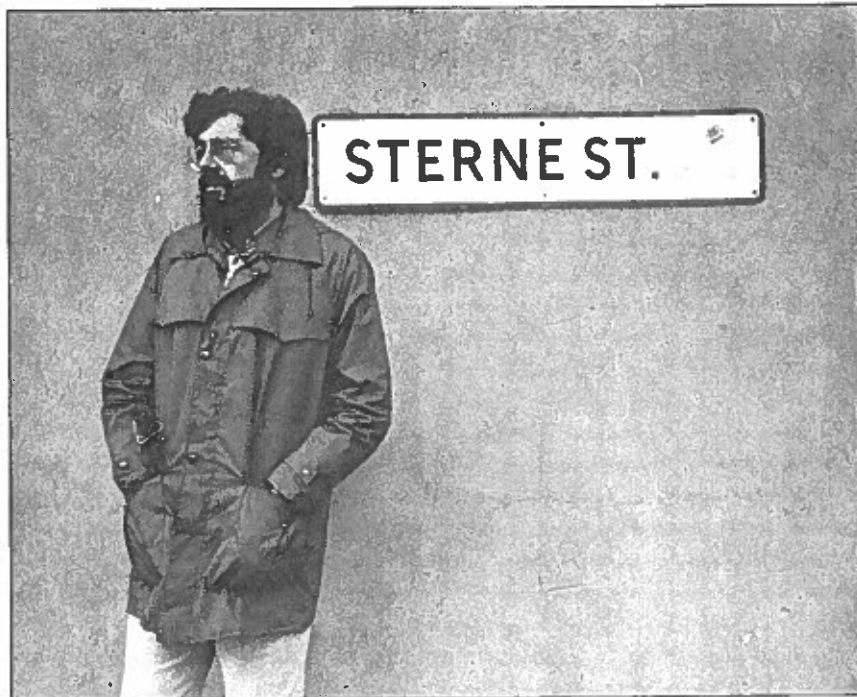
Creer que *Larva* cuenta algo, que trata de algo ajeno a la escritura, a la aventura de escribir, es tomar partido, a pesar de ella, por uno u otro de sus fantasmas referenciales, inmovilizando su dinamismo real. Es, más que creer, querer que *Larva* cuente algo y se agote en ese cuento— por razones, quizás, de incomodidad, de desaliento o de angustia.

«Friends, ... lend me your ears!» nos exhorta Julián Ríos. Escúchese, pues, a *Larva*. Cáigase en la transparente trampa auditiva que tiende. Vuélvase con ella a la ficción original en que se apoya: es la manera de leer su escritura. Rechazarla, escapar a ella, desoír-la, es aceptar una ilusión, practicar una «willing suspension of disbelief» que, hoy en día, para bien o para mal, es difícil distinguir de una ignorancia de mala fe. Hágase, pues, SILENCIO: SE ESCRIBE LARVA. ■

Otra escritura Otra lectura

Andrés Sánchez Robayna

La primera cuestión suscitada por las peculiaridades narrativas de *Larva* afecta a su «género»: la aparente contradicción entre el tratamiento del lenguaje —un discurso en mosaico o *puzzle* cuya «composición» o figura no sólo no es siempre clara sino que en ocasiones aparece casi



Calle del autor de *Tristram Shandy*. Foto-Homenaje de Julián Ríos a un antepasado literario.

minuciosa y programáticamente pulverizada— y la presencia de una «historia». No hay, en este sentido, duda posible, si por «historia» se entiende no ya la convención de una linealidad impuesta por el patrón fijado, en lo moderno, por una parte de la poética narrativa del siglo XIX, el patrón realista, sino la derivación y la ruptura de ese modelo y la recuperación, simultáneamente, de otras poéticas (la mágica y la fantástica pero, sobre todo, la paródica): bajo las explosiones verbales de *Larva* yace un relato en el más estricto sentido, el hilo de Ariadna de las aventuras londinenses de una pareja, Babelle y Milalias, a principios de los años 70. Pero esta novela intenta «asumir y resumir» la historia del género *novela*. Aquí, la ironía es igualmente doble: en primer lugar, hacia los modos o modelos habituales —especialmente los peninsulares— de la prosa narrativa; y, en segundo lugar, hacia la propia tradición de la novela desde una perspectiva histórica, pues *Larva* quiere «asumir y resumir» exactamente la heterodoxia del género: Rabelais, Cervantes, Sterne, Lewis Carroll, Joyce, Arno Schmidt, algunos de los cuales, por lo demás, son aludidos en distintas ocasiones a lo largo de la novela de Ríos.

Mediante una escritura *otra*, Ríos propone *otro* modo de leer. Es éste uno de los rasgos más peculiares de *Larva*: el intercambio de escritura y lectura, la fusión de estos dos niveles, pues a las continuas lecturas y escrituras de los propios personajes se suma la labor del narrador (*Herr Narrator*) «comentarista», y las anotaciones marginales más las «notas de la almohada». Ironía respecto a un texto *único*: un texto diverso o múltiple que rompe toda linealidad, toda convencionalidad, pa-

ra hacer posible un intercambio continuo de planos de realidad y ficción. Somos lectores de una realidad también leída por los personajes, por ellos criticada al narrador, etcétera: un interminable juego de espejos que multiplica las imágenes de la escritura y de la lectura. Ese *otro* modo de leer que propone la novela de Ríos postula a un lector volcado no tanto en la superficie o el horizonte de la narración cuanto en la implosión verbal. Detenerse en el paisaje y la historia misma de las palabras de *Larva* es la «contrapropuesta» de la poética narrativa de Ríos. La pasión del intercambio, la pasión creativa, el juego neológico, opera con la distorsión y con la abolición de las leyes que determinan el aislamiento gramatical de la palabra. Bruscas aleaciones, saltos que tergiversan frases hechas, exclamaciones de una materialista alegría del lenguaje («*The gaiety of language is our seigneur*», —Wallace Stevens), todo conduce a verificar, en un plano otro de la percepción de la materialidad del lenguaje, que «los millares de palabras de una lengua están emparentados entre sí», para decirlo con el conocido *dictum* mallarmeano.

Es *Larva* un texto fundado por el humor. Los inagotables juegos de palabras tienden una red de alusiones y referencias humorísticas que, si bien nacen de aquella «alegría» del lenguaje, amplían nuestra visión de lo real mediante la invención paradójica, la imprevista asociación de ideas y palabras que nos conducen a un universo carnavalesco. Pero esos aspectos no son sino una parte de un amplísimo abanico de mecanismos de invención verbal aplicada no sólo celularmente a la palabra sino también, orgánicamente, a la frase y aun al párrafo