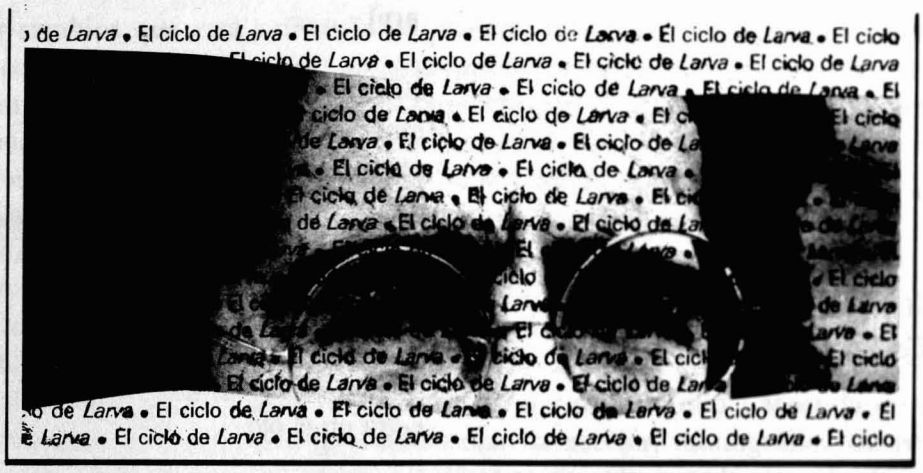
Julio Ortega

En el ciclo de *Larva*



1

Larva, como toda fabulación del cambio literario, retraza su árbol genealógico, su lugar en el mapa de Babel. Centro de una noción de la narrativa como cambio, coincide en su gesto de ruptura con otras instancias ilustres, transiciones y transacciones que la novela hace, autorreflexivamente, ilustrando consigo misma la hipótesis de su naturaleza sin canon. *Larva,* en ese sentido, colinda con *Rayuela* de Cortázar, donde también la novela recomienza centrífugamente, con el poder y la inocencia de las empresas mayores. Coincide, por otra parte, con los proyectos de subversión de la discursividad castellana que puso en práctica Juan Goytisolo, en una aventura a la vez vital e intelectual, además de artística. Y se remota, claro, a Joyce, al *Ulises* pero también al *Finnegans wake,* a la idea modernista de la obra como una suma discontinua y fragmentaria donde el cosmos impreso equivale a una ciudad, a un mapa del plurilingüe diálogo contemporáneo. No está sola, *Larva,* en esta filiación joyceana. Carlos Fuentes en su libro sobre Cervantes había emparentado a Joyce con la tradición cervantina. Y en lo que David Hayman ha llamado el post-*Wake* convergen varios narradores postmodernos en desmontar la biblioteca joyceana en un sujeto de voz plural y en una indeterminación contra-flaubertiana, esto es, anti-representacional del lenguaje literario. De Cervantes a Rabelais y Sterne, por lo demás, se llega también a Joyce; y de vuelta al idioma, se llega a Guillermo Cabrera Infante y su Habana de veladas y vigilias; y a Carlos Fuentes y su México, donde despertar es resucitar. *Larva* es, sin duda, el instante privilegiado de esta tradición recobrada en los matrimonios del español y del inglés, en este ciclo donde el discurso narrativo vuelve sobre sí mismo para recomenzar su propia celebración.

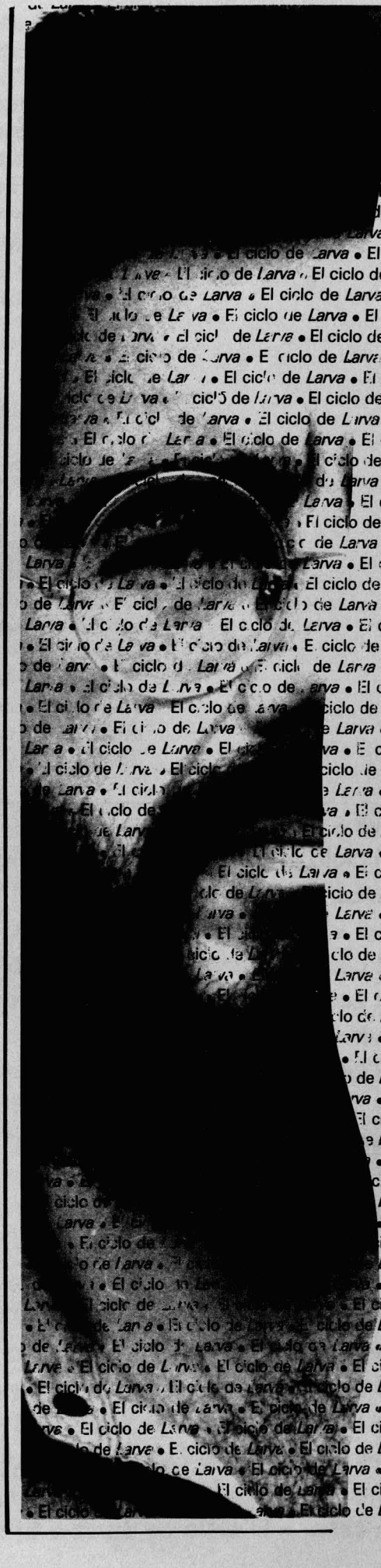
2

La relación e interacción con Joyce merece explorarse. Es curioso, en este plano, que las reseñas a la traducción reciente de *Larva* al inglés, tanto en Estados Unidos como

en Inglaterra, no entiendan esta vinculación como problemática sino, al contrario, como una solución. Inversamente, algunos lectores hispánicos creyeron, al comienzo del ciclo larvario, que la gravitación de Joyce sobre el libro lo hacía, si no derivativo, sí excesivo y a veces redundante. "Ya lo hizo Joyce", sentenció más de uno; o "No vale la pena repetir a Joyce." Estas observaciones ingenuas son típicas de un lector que cree que lo nuevo es una fórmula, lo que es característico del *misreading* impuesto por las vanguardias poéticas. Esta lectura desenfocada olvida que el discurso novelesco (el más moderno, hijo de la imprenta y del dialogismo, como observa Bajtin) es un repertorio formal complejo, cuya tecnología textual, por decirlo así, constituye una instrumentación sofisticada y disponible que no lleva la marca de la autoría romántica ni la impronta de la originalidad poética vanguardista. No en vano, la parodia es el mecanismo más interno del discurso narrativo, y desde ella la textura incorporadora de distintas voces y registros. En este sentido, no es que Joyce influya y gravite sobre Ríos, sino que *Larva* se reapropia de la textualidad joyceana para desplazarla de sus propios rigores de formalidad y hacerla trabajar en una dimensión asociativa más libre. Lo vemos en lo más obvio: el sistema de citación, que divide la lectura de *Larva* en el plano novelesco (páginas a la derecha) y el plano citado y comentado (páginas a la izquierda), se remonta al largo capítulo del texto editado en *Finnegans wake*, donde Joyce funde lo novelesco con la parodia de la erudición. La cita dentro de lo citado (la lectura dentro de lo leído) declara fuentes, asociaciones y otros juegos verbales, pero sobre todo declara el carácter ficticio de su propia remisión, ya que la cita sólo desdobla y duplica la fábula. En cuanto controlamos esta constante interrupción de nuestra lectura lineal, la mecánica se hace más fluida, y los varios relatos menos dependientes de su notación doble. En conclusión, este caso de puesta en página revela el paso por la espesura del bosque joyceano pero, a la vez, la ligereza del trayecto, ya que los signos aquí no tienen un estatuto simbólico ni referencial ulterior sino una naturaleza puramente sígnica. Esto es, el plano del significante ocupa todo el espacio disponible, y se despliega como un flujo (deseo y celebración irrestrictos) que no busca un sujeto que lo revele y sostenga, un sentido que lo estabilice y organice, sino que se translada jocosamente, como una constelación cuyo destino es disolverse químicamente en la lectura, a favor de su recepción, en las reglas de su propio juego de atracciones y rechazos. Por lo mismo, no es casual que Julián Ríos, que enfatizaba en sus comienzos su independencia de Joyce, asuma libremente hoy ese diálogo irrestricto.

3

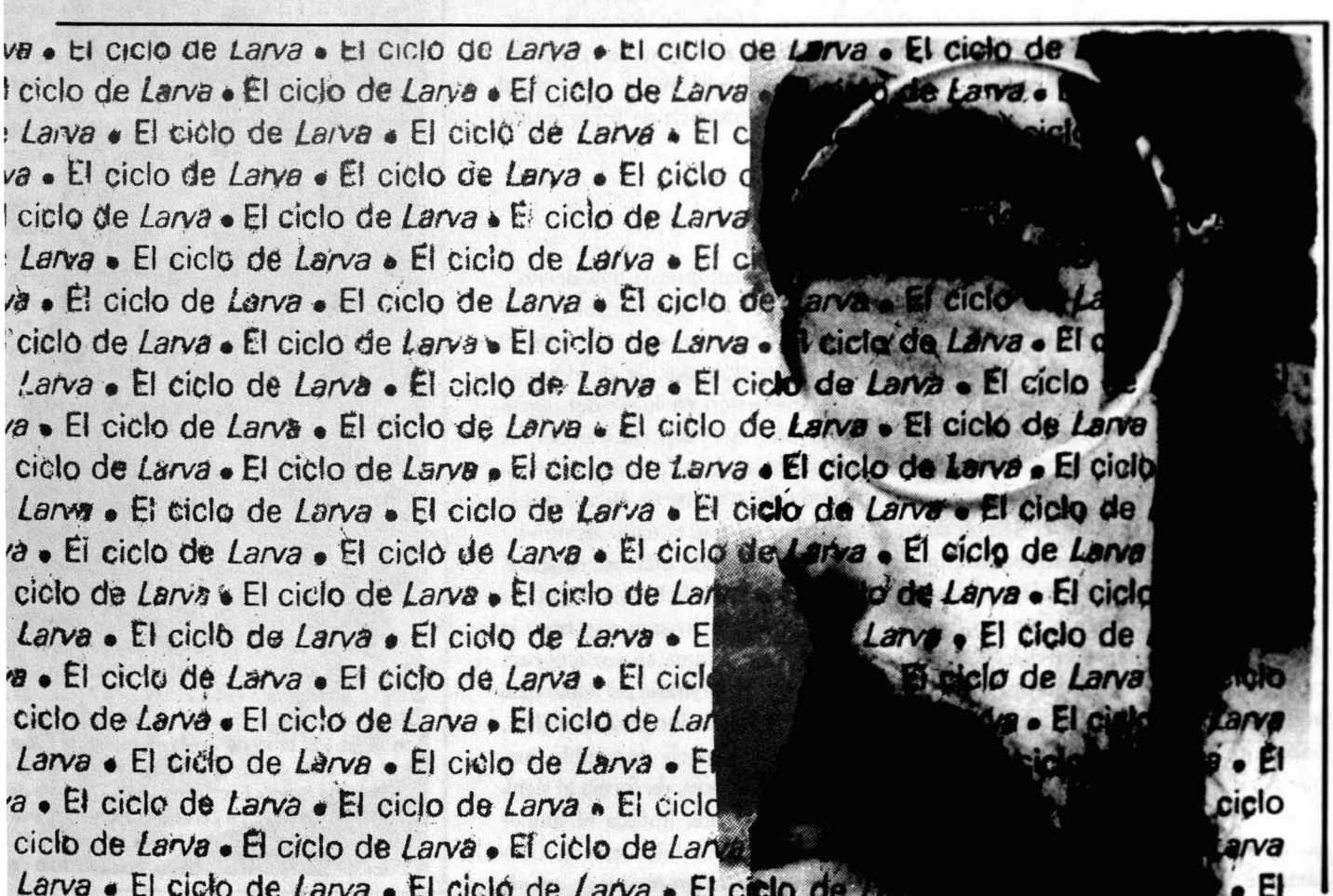
Todo en *Larva* se sostiene en la lectura, y leer es su actividad interna más decisiva. No hay una lectura literal desde que el acontecer mismo pertenece al orden del espectáculo. La fiesta, que es de disfraces; los nombres, que son sobrenombres; el simulacro, que es permanente desplazamiento, remiten afuera y más allá de lo literal, borrando la determinación causal naturalista, y estableciendo en lugar del objeto original el objeto precipitado, derivado y en fuga. Éste es el espectáculo de una transición, cuyos materiales todos, como en el proceso larvario, son el proceso mismo en el estado del cambio. No hay comienzo ni término, sólo transcurso. De allí que la duración de los hechos sea el tiempo de su enunciación, ya que el habla es no sólo la materia temporal sino su medida última: habla y escritura son una, enunciación, ocurrencia. Pero tampoco se trata de una actualidad naturalista de la voz, sino de su reverberación en la página, de su carácter fluido, flujo libre, liviano, que traza la discursividad festiva de su trayecto. Basta leer una página de *Larva* en voz alta para comprobar la voz contrapuntística, la emisión actual y su comentario, el subrayado irónico de todo lo desdicho. Ahora bien, si este espectáculo no es literal ni simbólico, sino puramente sígnico, quiere decir que se trata de una materia disponible, manipulable, enteramente en manos del lector. La lectura, entonces, da forma al significante en rotación. Y cada lectura sólo puede ser diferente, librada al humor combinatorio del practicante de su propia lengua, de su propia calidad letrada. Ciertamente, esta masa significante no es menos sistemática, en su propio juego, que la



masiva verbalidad flotante del *Wake* de Joyce. Sólo que en el caso de Joyce la lectura tiende a las articulaciones mitopoéticas, lo que implica que el significante es la materia para rehacer la cosmovisión dormida de una totalidad humana legible en términos de una significación ulterior. En *Larva,* en cambio, la lectura es desarticuladora, no remite sino a otra lectura, es decir, a otra reinterpretación del carácter proteico de la letra. Según esta novela estamos hechos por el lenguaje, somos producto de nuestras lecturas, y leemos desde ellas. Si la tradición cervantina explora las discontinuidades entre el signo y el significado, entre las palabras y sus representaciones, en la tradición joyceana se trata, más bien, de explorar el significante como la naturaleza misma. De allí que *Larva* lea la realidad como un espectáculo enunciado y, durante ese instante del habla, celebrado.

4

Pero aunque *Larva* rehuya el plano final de las articulaciones simbólicas no puede ser ajena a otra propiedad del signo: el significado, que es su sombra ligera; y por muy borrada que sea subraya incluso el acto de su conjuro. Se trata, sin embargo, de otro significado en fuga: el deseo. En efecto, si el significante es una materia autosuficiente no es por un mero esteticismo tardío sino por todo lo contrario, por la actualidad deconstructiva de los edificios retóricos de la significación. En ello *Larva* es hija de su tiempo, del culto de los sentidos y de la práctica relativizadora que introduce la duda metódica en toda construcción ideológica, discurso finalista y formalidad institucional. Este carácter postmoderno que la distingue, sin embargo, no la condena a un mero nihilismo autocomplaciente, ya que el poder subversivo que comunica es patente, y contradice, desde su español pluringüe y sus hablantes marginales, las ideas de centro y centralidad que controlan los poderes reales y simbólicos de este mundo. Pues bien, el deseo es la fuerza que moviliza a los signos, combinándolos y desplazándolos, liberándolos de su dependencia de una representa-



ción codificada, mutándolos en otros signos. Esta lectura deseante, desencadenante, es de celebración y apropiación, pero es sobre todo de seducción. Como explica Baudrillard en su tratado *Seducción,* "la libertad total, o la total indeterminación no están opuestas al significado", porque nuevas dimensiones de significado pueden ser producidas por el libre flujo del deseo. En *Larva* el deseo lo transforma todo (en otro signo, en otra lectura) al punto que lo deseado y poseído es, siempre, otro signo. De allí la figura del lector del deseo, Don Juan, máscara de mil nombres y deseos, que se mueve como un signo él mismo del deseo que le da forma. El significado, por lo tanto, es esta transición: esta traza entre los signos, entre los deseos y el desear.

5

Todo lo cual explica bien el poder contaminatorio de *Larva.* Siendo el cambio su eje, la lectura su espacio y el signo su materia, no podía ocurrir de otra manera: el lector prolonga ese cambio, amplía ese espacio, y comunica la novela con su propia lengua. Otra vez, las reseñas a *Larva* en inglés lo demuestran: aun si esos reseñadores ignoran el español, los mecanismos del juego los llevan a hacer en el inglés operaciones paralelas. Esta fluidez entre el lenguaje de la novela y el lenguaje del lector es reveladora. A pesar de todas sus dificultades iniciales, y a pesar también de su dialogismo literario enciclopédico, *Larva* habla el lenguaje actual del lector, y lo contamina con sus operativos de juego verbal. Éste es el plano más comunicativo, por decirlo así, del juego, ya que define a los hablantes como jugadores autorreflexivos. La acumulación, enseguida, de las operaciones es la promesa del juego: un juego del deseo, donde de la sustitución y el acoplamiento derivan nuevas asociaciones y significaciones libres. Curiosamente, también este juego de la simulación léxica es un vasto comentario sobre el uso de la palabra, no sólo porque es des-automatizada por una novela sino porque es librada como significante por el lector, por el hablante. Así, esta palabra no utilitaria pertenece a otro protocolo, al del juego, pero a un juego que trasciende la polaridad cultural de lo útil y lo gratuito, de lo productivo y el derroche; y que pertenece al habla cotidiana y empírica de la contra-discursividad actual, esto es, al juego crítico, irónico y satírico gracias al cual las palabras nos sirven para subvertir los órdenes autoritarios del discurso en que vivimos. En un mundo cada vez más homogeneizado por el habla de los poderes del mercado y su nueva agencia, el Estado, por la buena conciencia de la ideología del bienestar y de la complacencia, actos del juego contradictor, como al que invita *Larva,* implican una energía liberadora que nos identifica como hablantes capaces de crear nuestro propio lenguaje.

6

Larva ha cambiado y seguirá cambiando en la lectura, y no solamente en español sino a través de sus traducciones en proceso. En ese sentido, seguimos leyéndola como un libro sobre nuestra propia lectura, y, así, como un proyecto en marcha. Los nuevos trabajos de Julián Ríos, por lo demás, amplían y renuevan este proyecto por direcciones todavía no exploradas. En *Larva* la iconografía londinense suponía un *locus* marginal del habla dialógica; en los nuevos libros, la pintura establece nuevas aperturas icónicas pero también literarias. La escritura sígnica de algunos pintores se le impone a Ríos como otro proceso "larvario", como otra transición entre los significantes, entre las materias formalizadas frente a o en contra de los significados. Por lo demás, esta obra ha empezado a leerse dentro de sí misma: *Larva* en inglés lee a *Larva* en español (el original es fiel a la traducción, dijo Borges, bromeando) y son, inevitablemente, dos libros ligeramente distintos, ya que Ríos ha colaborado con los traductores. Otro tanto ha de ocurrir con la traducción al francés, qué duda cabe. Y ello es así gracias al carácter translingüístico de la novela, que contamina de español las otras lenguas. En el ciclo de *Larva* estas transformaciones y reapropiaciones anuncian también su definición como lectura disolutiva, capaz de diseminar su propia materia subversiva en otra forma equivalente. Estas varias vidas de *Larva* son una excelente noticia para la buena salud de nuestra capacidad de lectura. ◊