

ENTREVISTA MEXICANA

MEXICAN INTERVIEW

Alejandro TOLEDO

Resumen: El fenómeno *Larva* comenzó a gestarse en los años setenta en la vieja y ahora fenecida revista mexicana *Plural*, dirigida por Octavio Paz. Ahí se publicó el primer fragmento de ese (in) finito *work in progress*, novela *in corso* y *ricorso*, que lleva varias estancias impresas: *Babel de una noche de San Juan* (1984), *Poundemonium* (1986), *La vida sexual de las palabras* (1991), *Sombreros para Alicia* (1993), *Amores que atan o Belles Lettres* (1995), *Álbum de Babel* (1995), *Monstruario* (1999) y *Puente de Alma* (2009). Esta conversación ocurrió en la Ciudad de México en el año 2001.

Palabras Clave: Julián Ríos, entrevista, *Larva*, vanguardia, campo literario, crítica, tradición, modernidad.

Abstract: The *Larva* phenomenon began to take shape during the seventies in the old and now defunct Mexican magazine *Plural*, directed by Octavio Paz. The first fragment of that (in) finite *work in progress* was published there, a novel *in corso* and *ricorso*, that has several chapters: *Babel de una noche de San Juan* (1984), *Poundemonium* (1986), *La vida sexual de las Palabras* (1991), *Sombreros para Alicia* (1993), *Amores que atan o Belles Lettres* (1995), *Álbum de Babel* (1995), *Monstruario* (1999) and *Puente de Alma* (2009). This conversation took place in Mexico City in 2001.

Keywords: Julián Ríos, interview, *Larva*, avant-garde, literary field, critique, tradition, modernity.

Alejandro Toledo: ¿Cuál sería la permanencia de ese modo de escritura que unos llaman experimental? En los últimos tiempos lo sencillo, lo ligero, tiene su prestigio en el mercado editorial, y las corrientes experimentales se han vuelto de cierta manera marginales...

Julián Ríos: *Nunca me han gustado las palabras “vanguardia” o “experimental” porque son en realidad adjetivos que utilizan, precisamente, los que nunca se confesarían como “retaguardia”, para marginalizar a algunas corrientes centrales de la literatura. No se puede llamar experimental o vanguardia a algo que forma el núcleo de una corriente importante de la literatura, que es esa genealogía en la que creo estar y que viene de muy antiguo: viene de Rabelais, de Cervantes y de Sterne. He indicado muchas veces cómo Rabelais es un gran alquimista del lenguaje: hace una especie de melting-pot o meeting-pool-popurrí de lenguas, en que se mezclan el código sabio con lo popular, lo erudito con la risa. Cervantes introduce en la narración lo que llamo el principio de incertidumbre, y ahí hay otra vez una foma revolucionaria de destruir lo que entonces era el código de lectura convencional. Y otro heredero de Rabelais y Cervantes, que es Sterne, va a explorar un territorio ignoto hasta entonces que es la página. A partir de Sterne la página será más corta, más breve, se condensará, se dilatará... Hay toda una especie de cartografía nueva de la lectura a través de la página. Estos tres autores, que son centrales, y que vienen además desde la sátira menipea, desde El asno de oro, de toda una tradición antiquísima de la literatura, tienen una genealogía muy vasta en la cual está Joyce, pero Joyce no es el único ni tampoco la figura más central. Joyce es un continuador, como lo fue Flaubert... Entonces, cuando en nuestros días hay escritores que prolongan esta misma línea genealógica, vienen los que siguen fabricando la novela de entretenimiento, el sucedáneo, la falsa novela –que es fábrica, no literatura–, y tienen la desfachatez de decirle a los otros: pónganse ustedes en la esquina, en el rinconcito de la habitación, porque aquí estamos nosotros que somos los importantes. Y serán importantes en ventas, en número de ejemplares, siempre han existido autores fabricantes de ficción y entretenimiento que venden muchos ejemplares, pero no es el número de ejemplares lo que va a determinar la importancia de un escritor. Con ese criterio Harold Robins es mucho más importante que cualquiera de los grandes escritores norteamericanos de su época.*

A. T.: Pero hay una suerte de desprestigio de las novelas complicadas. Incluso autores serios, no fabricantes, tienden ahora a lo sencillo...

J. R.: *Lo que sucede es que no se puede tampoco hacer siempre el mismo tipo de libro. Los escritores que hacemos libros más o menos complicados también tenemos nuestras propias formas de ser plurales. Defiendo mucho lo que llamo la escritura plural, y salvando todas las distancias del*

mundo me gusta tomar como ejemplo a Picasso y esos periodos que coexisten en él: tiene un periodo en que distorsiona la figura, al mismo tiempo (o un poco después) tiene un periodo mucho más figurativo en que los retratos son más clásicos, y luego retoma esa distorsión de la figura, todo esto según inspiraciones y según épocas. A mí me interesa esa escritura plural, y creo que con los años he aprendido a parecer más fácil cuando soy mucho más difícil. En una novela como Amores que atan, que ya está traducida a múltiples idiomas, he logrado disfrazar complejidades, juegos difíciles, que parecen sencillos. Eso me divierte especialmente, pues creo que la literatura debe tener varios niveles.

A. T.: En el contexto de la crítica literaria española, parecería ser puesto a un lado el ciclo *Larva*. Sus libros han recibido críticas fuertes, lo experimental de esa serie parecería (según esas lecturas) algo *demodé*...

J. R.: *A los ataques por ciertos sectores de la crítica también responden otros sectores que defienden mi obra. Propongo un test muy sencillo: véase quiénes la atacan, que tampoco son tantos, y quiénes la defienden. Compárese su estatura, su talla intelectual. Aunque no me parece malo que una obra pueda tener algo de polémico. Por otro lado, desde hace tiempo he seguido dentro de la línea de Larva, incluso utilizando los mismos personajes, con libros mucho más fáciles como Sombreros para Alicia o Amores que atan o, el más reciente, Monstruario, que son mi forma de mostrar que cuando quiero escribir “clásico”, digámoslo así, puedo hacerlo igual que los de la novela convencional. Al mismo tiempo, bajo esa apariencia relativamente tranquila, sin grandes sobresaltos lingüísticos, hay escondidos muchos subterráneos, muchas bombas de tiempo que están dinamitando lo que parece ser un terreno fácil pero que en el fondo está sembrado de minas.*

A. T.: Los que escriben ligero dicen que ya fue suficiente con lo experimental, que es complicarle demasiado la vida al lector, que es un camino ya muy explorado durante el siglo...

J. R.: *Todos los fines de siglo suelen ser bastante convencionales. Hay como una especie de fatiga. Se olvida que la literatura (me encanta esa definición que daba Cyril Connolly), a diferencia del periodismo, es lo que se lee dos veces. Hoy día hay mucho escritor de periódico, que disfraza el periódico de novela, y en realidad es una literatura para tirar luego de leer y que cumple nada más una función de entretenimiento. Lo que me parece más grave es esto: siempre ha existido el fabricante de entretenimiento, pero se situaba en un terreno humilde, sabía que producía un artículo honesto, para entretener, y no se arrogaba un papel de gran escritor; hoy día, lo curioso es que los sucedáneos de la literatura se hacen pasar por los productos genuinos. Y el que fabrica entretenimiento se quiere adornar con las plumas de gran escritor. Eso es lamentable en nuestra época. En las editoriales, al lado de verdaderos escritores se publican productos de consumo, fabricaciones, y a los lectores se les da gato por liebre, o (como digo) gasto por libro:*

creen que tienen un libro de literatura y no es así. Cuando toda le gente ahora está preocupada por la ecología, por respirar bien, consumir aguas no polucionadas, yo diría que la lectura debía ser de las primeras cosas en defenderse; es decir, colocar la leyenda: está usted consumiendo un producto bastante adulterado, no se polucione mentalmente la cabeza... Hay muchos McDonalds, cadenas del fast food de la literatura, que no es comida que haga pensar (ni “pienso” que te haga pensar). Lo que es terrible y cómico, risible totalmente, es que estos fabricantes de comida rápida literaria se quieran disfrazar como grandes chefs y hagan como que ofrecen un verdadero festín cuando lo que dan es una comida hecha para masticar rápido y olvidarse.

A. T.: En 1999 la editorial Seix Barral inició con *Monstruario* la Biblioteca Julián Ríos. Sorprendió a algunos el anuncio paralelo de que a partir de ese título abandonaba usted la vía experimental, pues parecía plegarse de pronto a los dictados del mercado...

J. R.: *Cualquiera que haya leído Monstruario verá que no es así. Es más: un periódico anunció esto que usted dice con el título “Cambio de rumbo”. En las entrevistas me apresuré a indicar que hay cambio de rumba, no de rumbo, que cambiaba en ese momento una música pero no mi forma de tocar. Ocurre también que suelo decir que soy un escritor plural, y por lo tanto no voy a estar escribiendo Larva dos veces; ahora voy en otras direcciones, que prolongan el proyecto de Larva, pero que son más asequibles para el lector, pero eso no quiere decir que sean menos complejas. Si un lector quiere profundizar, hacer un trabajo de lectura densa, los podrá hacer también con Amores que atan o Monstruario. En ese sentido sí he aprendido a disfrazar un poco las dificultades.*

* * *

A. T.: ¿Cómo nació *Larva*, cuál es su germen? ¿Planeó usted desde el principio construir su obra a partir de un estilo de escritura y manejando los mismos personajes?

J. R.: *Tuve enseguida para mí el ejemplo en Rabelais de que una obra siendo plural y diversa debía concentrarse en una exploración en la misma dirección: los cinco libros de Rabelais, siendo diversos, se relacionan. Pienso en algo muy alejado de mí, pero que también lo siento cercano en otro sentido, que es el mundo de Proust, con varios volúmenes que son complementarios. Yo sabía que en mi mundo literario podía tener la posibilidad de explorar en profundidad cosas que me llevarían muchos años, y que iría poco a poco aprendiendo yo mismo con esas obras. Siempre escribo un libro no para enseñar nada a nadie sino para aprender algo. Al final de ese viaje que es un libro he aprendido ciertas cosas. En este sentido, siempre me ha costado desprenderme de un título cuando tengo que entregárselo al editor; y por eso he pensado que la*

forma de sentir menos este duelo de abandonar un libro es decir: lo voy a retomar por otros medios, en otro momento...

A. T.: ¿El primer proyecto fue *Babel de una noche de San Juan* y ahí nació el estilo Ríos?

J. R.: *Sí, indudablemente. A partir de ese momento intenté expansionar los límites de mi idioma, pues tenía muy claro el dictum de Wittgenstein de que los límites de mi idioma son los límites de mi mundo. Para ensanchar este mundo tenía yo que, como suelo decir en plan broma, en-Sanchar y Quijo-trizar el castellano, tenía que dilatarlo, hacerlo más ancho, más Sancho y quijotesco a la vez. Esa era una de las tentaciones o tensiones que tenía en ese momento. Al mismo tiempo esto conllevaba una tensión lingüística muy grande. Creo que la gente nunca ha comprendido mi pasión por contar historias. Por eso a muchos sorprendió que yo hiciera Sombreros para Alicia, pero en Larva ya estaban ahí, en las “Notas de la almohada”, esas historias que me gustaba contar. La gente se quedó deslumbrada por los juegos de artificio, por el lenguaje, pero me interesaba cabalgar a la vez dos caballos: el de la exploración del lenguaje y el de la historia. Para mí hubiera sido muy fácil hacer de la novela un caos, donde sólo contara la expansión lingüística, pero era muy importante para mí la historia. En las traducciones de la novela a diversos idiomas (al francés, al inglés), he colaborado con los traductores y les he dicho: no hay que olvidar lo que cuento, la historia es muy importante. Y en ese sentido decía que el “tale” o “tail”, jugando con el rabo, es la cabeza del relato... Ahora, cuando la crítica lo único que quiere encontrar es una historia fácil, ligera, dictamina que ese libro es puro juego lingüístico, experimentación, etcétera, etcétera.*

A. T.: Usted también tuvo que ubicarse fuera de España...

J. R.: *Tuve muchas razones para irme de España, una de ellas es que nunca he soportado una España franquista, donde yo me formé, leyendo literatura latinoamericana que había que comprar de tapadillo, que era difícilísimo de obtener. Mis maestros fueron Cortázar, Lezama Lima, Borges, Paz, y a través de ellos volví a leer de una forma creativa y viva a los clásicos de la literatura española, como Cervantes y Góngora. Ese doble aprendizaje fue muy importante para mí. El estar fuera de España me daba una visión, una distancia. Para muchos no soy español, para otros soy muy español... Estar fuera me da una perspectiva desde la que evito las luchas y las rencillas. Sé que mi obra es molesta porque denuncia un poco que el rey está desnudo. Sé que Larva sigue siendo una obra amenazadora para muchos porque reduce a la insignificancia tanta tontería como se escribe, pues por lo menos hay un trabajo, una densidad de lengua, lo que hablaba Pound del dictum del condensar, la condensación del lenguaje.*

A. T.: La serie *Larva* tiene como sitio Londres que es su Wonder-London...

J. R.: *Escogí Londres por una razón muy sencilla: Londres era para mí el resumen del universo. El Londres de Larva es un Londres de metecos, de extranjeros, no es el Londres del imperio. Esto lo vio muy bien Julio Ortega en un trabajo sobre mi obra, en el que dice que son los mestizos, los extranjeros, los que toman el poder lingüístico. En realidad, el gran homenaje que hago al castellano en Larva es que todos los idiomas se disfrazan de castellano. Un crítico decía que si un día se llegaban a reunir hispanistas de Japón, Finlandia, etcétera, y leyese cada uno el disfraz de su idioma haciéndolo pasar por las horcas caudinas y vistiéndolo de español, las carcajadas se oirían en Tokio. En realidad, cuando una japonesa habla en castellano está utilizando palabras japonesas disfrazadas de castellano... En Larva casi siempre son las mujeres las que llevan la voz cantante, y las que mezclan los idiomas en relación con el castellano. La novela, en cierto modo, es también una especie de homenaje a Don Juan que seduce a los idiomas para hacerlos propios dentro del castellano. Por eso en el fondo me resulta cómico que a veces se me tache de extranjerizante cuando creo que he hecho el mayor elogio que se pueda hacer de mi lengua, al decir: todos los idiomas van a hacerse castellano, hacerse español. Al mismo tiempo demuestro que es una novela tan difícil de traducir, que resulta que lo que se dice aquí en castellano es difícilísimo de llevar a otra lengua porque tiene algo inherente a una lengua. El gran homenaje que pueda hacer un escritor a su lengua es que le digan: su libro es intraducible. Entonces hay que ir al original, y por lo tanto está usted defendiendo su propio idioma.*

A. T.: Aunque en el ciclo *Larva* la lengua inglesa es paralela a la castellana...

J. R.: *Sí, porque es la banda sonora original que pasa en la ciudad y que por lo tanto se mezcla.*

A. T.: En ese sentido *Larva* es quizá un proyecto bilingüe...

J. R.: *Hay como una polifonía de lenguas, que son las lenguas de los extranjeros en Londres. Quizá, si hubiera vivido en Nueva York, habría tomado esa ciudad como referente. Lo que me interesaba era que una ciudad pudiera ser resumen del mundo, y eso no lo podía encontrar en Madrid. En ese momento no veía otra ciudad que pudiera ser una suerte de gran Babel, donde todos los idiomas se pudieran conectar unos con otros. Me interesaba eso mucho, porque creo que vamos hacia esa ciudad. Veo un mundo de migraciones, mestizajes; veo el mundo como una especie de enorme aeropuerto en el que las voces se van mezclando. El mundo será meteco o no será. El mestizaje es lo que se avecina en nuestro mundo.*

A. T.: Y el inglés también creaba las asociaciones musicales con la obra de Joyce...

J. R.: *Pero hay una diferencia radical. En la aventura lingüística de Joyce, él toma el inglés como base para crear una especie de esperanto donde todos los idiomas se mezclan, mientras que a mí me interesaba una operación muchísimo más difícil: tenía que conseguir que todos los*

idiomas se disfrazaran de español. Y esa es la parte que no ha sido leída todavía: el iceberg oculto de Larva es toda esa zona de carnaval lingüístico. Habría que reunir un comité de cuarenta especialistas en idiomas para señalar lo que está en inglés, en japonés, en finlandés... En Larva es el personaje el que lleva el idioma. Aparece una mujer, relacionada con Don Juan, que al mismo tiempo que habla en español está diciendo otra cosa en su idioma. Ese subtexto no ha sido explorado hasta hoy, y espero que no lo sea nunca.

* * *

A. T.: Cuando terminó *Babel de una noche de San Juan* ya había nacido el ciclo *Larva*?

J. R.: *Sí. Es más: tengo una parte, la continuación, que no he querido aún lanzar a los leones, o a los felones, que es Auto de fénix. Y hay zonas de esa novela que son anteriores a Larva en escritura, y que no he publicado todavía. Lo primero que se publicó de Larva, que apareció en la revista Plural en 1973, no ha sido recogido en libro. Hay muchas zonas de escritura anteriores que no han sido todavía publicadas en volumen.*

A. T.: ¿Y qué tanto ha crecido el árbol de *Larva*?

J. R.: *Siempre está creciendo, en cada volumen: en Amores que atan es el mismo protagonista, Emil Alia, que a su vez en Monstruario es el biógrafo de Mons y aparecerá en París en la próxima novela, Puente del alma...*

A. T.: Es un mundo que usted creó o ideó cuando era muy joven, ¿alguna vez ha entrado en crisis el proyecto por haber tenido una raíz tan temprana?

J. R.: *Al revés, yo creo que ha tomado raíces profundas. El proyecto ha crecido visiblemente, en altura, pero se ha ido alimentando de cosas cada vez más diversas que al principio, por ser joven, no tenía esos conocimientos. Es un árbol sostenido por unas raíces profundas, que buscan vetas y venas que entonces no podía sospechar. Espero que algún día se vea el diseño completo como es todo ese enorme mosaico; por el momento se ven zonas, y cada una es autónoma. Algún día se verá como forman todas un conjunto.*

A. T.: Habría, al parecer tres ejes: *Babel*, *Poundemonium* y *Auto de fénix*, más los otros títulos que pondríamos al margen...

J. R.: *Para mí todo forma parte de Larva. Incluso si toma un libro como Ulises ilustrado, ahí los mismos personajes dialogan con la obra de Joyce, se meten ahí...*

A. T.: Se habla de usted, incluso en las cuartas de forros de sus libros, como el “Joyce español” o el “heredero de Joyce”...

J. R.: *Ese es un problema largo y empobrecedor. Indudablemente me lo han dicho, en diversos países, y eso también se ha dicho de Guimarães Rosa: el Joyce brasileño... O a Arno Schmidt lo llaman el Joyce alemán, como a Carlo Emilio Gadda lo nombran el Joyce italiano. En realidad cada uno de estos autores no es el Joyce de nada, es el continuador de una tradición en la que está Joyce pero también otros muchos. Gadda tiene un mundo que no podía imaginar Joyce, y Schimdt tiene obsesiones que son distintas de las de Joyce, aunque continúe la obra de Joyce por otros medios. Lo importante es estar en una tradición, formar parte de una genealogía, pero uno no es el continuador, o el epígono, que es lo peor que se podría decir. Yo vengo de una tradición que es la hispánica, en la cual Joyce nunca entró porque no la conocía. Mi mundo es muy distinto. Ahora, dentro de una serie de corrientes, Joyce se relaciona con Flaubert, con Rabelais, y entonces en ese sentido sí soy un continuador, pero mucho más importante que Joyce ha sido para mí Rabelais, por ejemplo. Hay un problema de olvido histórico: en cuanto una persona hace dos juegos de palabras seguidos ya es joyceano, y nos olvidamos que está toda la tradición hispánica impresionante de Góngora y Quevedo, en que el juego de palabras era constante.*

A. T.: Pero usted mismo ha señalado sus afectos hacia el corpus joyceano...

J. R.: *Claro, no reniego de Joyce, al contrario: es uno de mis antecesores, de mis ancestros, pero no es el único. Lo que reclamo es que él es, sí, mi padre o mi tío o mi abuelo, pero yo tengo otros abuelos, otros tíos... Tengo no solamente mi deuda con Joyce sino, también, con otros deudos.*

A. T.: ¿Hubo una lectura fundadora que lo llevara por estas vías?

J. R.: *Un escritor se hace de multiplicidad de obras, de lecturas. Mi descubrimiento de Joyce fue muy estimulante, pero podría hablar de otros autores de la literatura norteamericana o inglesa. No me limitaría a un solo libro.*

A. T.: Aunque las obras fundadoras de este ejercicio que algunos llaman experimental serían las de Rabelais, Cervantes y Sterne.

J. R.: *Y luego los continuadores de esa tradición: Flaubert, Joyce y otros. Veo la literatura como una carrera de relevos, en la que uno va tomando el testigo, corre, deja el testigo... Lo interesante es el tramo que uno hace: detrás acaso pasó Joyce, pero yo estoy haciendo mi propia carrera, mi propio recorrido. Mientras hago ese recorrido intento mirar mis propios mundos, mis propias*

obsesiones... Nado en un río que es el río de mi tradición, y unas veces me voy a uno orilla o a otra, pero no puedo escapar a esa corriente...

A. T.: ...que es para usted la corriente central de la literatura.

J. R.: *Para mí, sí, aunque soy muy limitado. Han dicho que soy un escritor enciclopédico, pero lamento no haber tenido mayor cultura, no haber podido conocer más cosas, más de la ciencia y de otros muchos dominios. Uno construye con lo que tiene a mano. Lo que importa es que la obra corresponda a una necesidad y a una honestidad: hago lo mejor que puedo. Muchas veces el escritor no hace lo que debería hacer, o lo que le indican que haga, para que tenga más éxito (ese es otro de los peligros).*

A. T.: ¿Se siente acompañado en esa escritura?

J. R.: *Escribir es un juego de solitarios: uno baraja las cartas como puede. Siempre he tenido una complicidad y un apoyo con escritores como Juan Goytisolo, que son también un poco malditos en su propia tierra. Uno se comunica con la literatura de su época, y me siento a veces más cerca de escritores de otros idiomas que de mi propio idioma. Y siempre uno encuentra su lector, encuentra que no está tan solo como cree. Voy de pronto a otro país y descubro a alguien que tiene algunos libros míos, que se interesa por mi obra e incluso ha escrito sobre ella. Encuentro que le he estado hablando a alguien íntimamente, y quizá más íntimamente de lo que imaginaba: cuando uno está sobre la página, solo, no sabe que está pasando otra frontera y que en cierto modo está comunicando con alguien que es un poco gemelo de uno. Y eso es lo que es bueno de la literatura, es la satisfacción permanente, es lo que en cierto modo me hace ser optimista. La literatura siempre es un asunto de pocos, son esos happy few que hay que mantener y que preservan la llama de la verdadera literatura. Y que a veces llegan a ser, para decirlo con la expresión de Juan Ramón Jiménez, la inmensa minoría. El resto es la engañifa del best seller, del hoy es uno y a los cuatro días viene el siguiente. Lo ideal es que la novela sea un long seller, que no se deje de vender nunca. El Ulises, de Joyce, no se ha dejado de vender desde el año 22, ¿quién se acuerda hoy de los best sellers del año 22? Nadie. En Amores que atan traté de hacer mi homenaje a la gran novela del siglo XX. Se trata de novelas ejemplares, literalmente, que aún tienen muchas cosas que contarnos.*