

Universitat de Barcelona
Facultat de Filologia
Departament de Filologia Hispànica, Teoria de la Literatura i Comunicació
Àrea de Teoria de Literatura i Literatura Comparada

Treball de Final de Màster

Estudiant: David TORRELLA HOYOS

*El ciclo narrativo de Larva
de Julián Ríos: una lectura a partir
del campo literario de la Transición*

Dirigit per: Dr/a Max HIDALGO NÁCHER

Curs 2019-2020
(juliol 2020)

Firma de l'estudiant

Firma del director de recerca

ÍNDICE

PRESENTACIÓN Y PROPÓSITO DEL TRABAJO	3
I. EL CAMPO LITERARIO DE LA TRANSICIÓN	12
La Transición como relato de consenso	13
<i>El País</i> como intelectual colectivo	14
El campo literario a partir de los años ochenta	17
La infancia recuperada	19
II. LA APUESTA DE JULIÁN RÍOS	25
La “antinovela” de los años ochenta	28
Primeras obras con Octavio Paz y la revista <i>Espiral</i>	30
<i>Larva</i> : modernidad, lenguaje y tradición	31
Babelle: el uso del lenguaje en <i>Larva</i>	34
La alteración del código lingüístico y la vida sexual de las palabras	35
Una “algarabía” de lenguas	40
Milalias: el encauzamiento de la tradición en <i>Larva</i>	42
Herr Narrator: la novela como un juego de espejos	48
Raymond Roussel: las palabras, un juego de espejos	52
III. LA VIGENCIA DE LA MODERNIDAD EN EL CAMPO LITERARIO ESPAÑOL	55
El fin de la Historia, la muerte de los metarrelatos y la despolitización del arte	59
Por una lectura despolitizada de <i>Larva</i>	61
La condición postmoderna	64
La modernidad, un proyecto incompleto	68
La vía moderna de Ríos	71
CONCLUSIONES: LARVA O LA “PASIÓN DEL LENGUAJE”	75
BIBLIOGRAFÍA	81

PRESENTACIÓN Y PROPÓSITO DEL TRABAJO

Para entender bien a Ríos sería conveniente nacer en el Vigo druídico, panteísta, preñado de tradiciones y contradicciones; en una tierra en la que confluyen las culturas portuguesa (con sus componentes africano y oriental), latinoamericana y francesa –por lo de la Vía láctea que lleva a los peregrinos hasta Compostela para rendir culto a Prisciliano, mártir decapitado en Tréveris en 385.

Ramón Chao

Una de las convenciones más extendidas entre los historiadores y teóricos de la literatura sería aquella que señala que, a grandes rasgos, la modernidad literaria llegaría a su momento de eclosión con la obra de Charles Baudelaire. El gran poeta francés, en su libro *El pintor de la vida moderna* (1863), mantenía que “el placer que obtenemos de la representación del presente se debe no solamente a la belleza de la que puede estar revestido, sino también a su cualidad esencial de presente” (Baudelaire, 2016: 28). Aunque ambas afirmaciones puedan presentar innumerables aristas, no sería el propósito de este trabajo discutir acerca de la particular parcelación que de la historia literaria se ha hecho en algunos compendios o manuales. Tampoco lo sería el matizar o contradecir las palabras del influyente poeta parisino. Al contrario, lo que nos interesaría hacer en las páginas que siguen sería recoger esta aseveración de Baudelaire para, en la medida de lo posible, realizar un análisis acerca de la repercusión que habrían tenido algunas propuestas afines a ella en un momento muy concreto de la historia reciente de nuestras letras.

En el ámbito de la literatura en lengua española, uno de los grandes herederos de esta modernidad que, como decíamos, habría medrado a partir de Baudelaire sería Octavio Paz. El mexicano, en el primer capítulo –programáticamente titulado “La tradición de la ruptura”– de su libro *Los hijos del limo* (1974), definía la modernidad como una verdadera “pasión crítica”. Según constataba el poeta, aunque en la historia de Occidente “el culto a lo nuevo” no aparecía de forma cíclica, la regularidad de dicha aparición tampoco era algo casual. Para Paz, lo “moderno” constituía una tradición en

sí misma, hecha “de interrupciones, en la que cada ruptura” era “un comienzo” (Paz, 1990: 17). Lo que distinguía “nuestra modernidad” de la de “otras épocas” no era tan solo “la celebración de lo nuevo y sorprendente” sino el hecho mismo de representar “una ruptura” en forma de “crítica del pasado inmediato” e “interrupción de la continuidad” histórica (Paz, 1990: 20).

Esta “doble negación” que Paz habría detectado, desembocaba en una “aceleración” de nuestra noción del “tiempo histórico”. La “tradición moderna” tendía a borrar “las oposiciones entre lo antiguo y lo contemporáneo y entre lo distante y lo próximo”, siendo “la negación” de todos estos “principios” y “el cambio perpetuo” su verdadero “principio”. Si actualmente podemos hablar, sin riesgo de caer en contradicción alguna¹, de una “tradición moderna”, esto sería porque, según Paz, “la era moderna” habría “limado, hasta desvanecerlo casi del todo, el antagonismo entre lo antiguo y lo actual” y entre “lo nuevo y lo tradicional” (Paz, 1990: 21-23).

Uno de los grandes rasgos de la modernidad sería, pues, su “heterogeneidad”. Aun siendo “una tradición polémica”, empeñada en desalojar, una y otra vez, “a la tradición imperante”, ésta no caería en la tentación de perpetuarse en el tiempo. Al final, acabaría por ceder “el sitio a otra tradición” que, como ella, tan solo sería “otra manifestación momentánea de la actualidad” (Paz, 1990: 18). La propia lógica de la modernidad la condenaba, entonces, a realizar una lectura del pasado “plural”, que encajara con la manera como se vivía en cada momento la aceleración histórica.

Esta tradición moderna que, según Paz, inspiraba por igual “a los románticos alemanes e ingleses, a los simbolistas franceses y a la vanguardia cosmopolita de la primera mitad del siglo XX” (Paz, 1990: 24 y 25) –y, posteriormente, a escritores como James Joyce, Luis Martín-Santos, Juan Goytisolo o, quien nos ocupa, Julián Ríos–, nos daba indicios de que “la sociedad” que había inventado la expresión “*tradición moderna*” era, sin duda, “una sociedad singular”. Paz consideraba que ese término encerraba “algo más que una contradicción lógica y lingüística”. En último término, éste no era sino “la expresión de la condición dramática de nuestra civilización” que, una y otra vez, a lo largo de una historia que se repetía, buscaba “su fundamento, no

¹ Octavio Paz, al inicio del capítulo se hacía las siguientes preguntas: “Si lo tradicional es por excelencia lo antiguo, ¿cómo puede lo moderno ser tradicional? Si tradición significa continuidad del pasado en el presente, ¿cómo puede hablarse de tradición sin pasado y que consiste en la exaltación de aquello que lo niega: la pura actualidad?” (Paz, 1990: 17 y 18). La propuesta de Paz, partiendo de esta paradoja daba con su clásica afirmación de que “lo moderno es autosuficiente: cada vez que aparece, funda su propia tradición” (Paz, 1990: 18). En gran parte, esta aseveración de Paz, siguiendo la vía abierta por Baudelaire más de un siglo antes, nos servirá como punto de partida de este trabajo dedicado al ciclo narrativo de *Larva* de Julián Ríos.

en el pasado ni en ningún principio inmovible, sino en el cambio” (Paz, 1990: 26). La expresión “tradición moderna” no era más que el nombre adecuado que le dábamos a “nuestra conciencia histórica” (Paz, 1990: 27). Una conciencia que, en definitiva, se basaba, como hemos ido viendo, en revisar críticamente la tradición y en fundar una nueva allí donde la crítica se confundiera –en cuanto a que ésta era siempre una forma de aquellas– con el cambio y la historia. Para Octavio Paz,

la literatura –al menos en la edad moderna– no puede ser y no es sino antisocial o asocial. La única manera que tiene la literatura de ser central es conservando su marginalidad. En nombre del compromiso político se ha escrito mucha mala literatura en lengua española. En realidad, no ha habido “compromiso” sino dimisión crítica... [...] La literatura moderna no es ni puede ser sino literatura crítica. Crítica del mundo en que vivimos y crítica de la literatura, crítica de la crítica. Y esa crítica es creadora siempre. La crítica del lenguaje se vuelve creación de un lenguaje (Paz y Ríos, 1999: 85).

El ánimo de realizar este trabajo nacería de la conjunción de dos intereses. El primero tendría que ver con la voluntad de estudiar cómo la literatura española, con la llegada de la Transición, quiso recorrer una vía –de las múltiples posibles– hacia esa modernidad de la que nos hablaba Paz. Es por ello por lo que, en el segundo punto de este trabajo, nos detendremos brevemente para hablar del horizonte político, social y cultural que se abrió en España con el final de la dictadura. Para realizar este análisis nos remitiremos a algunas de las numerosas referencias bibliográficas que sobre la cuestión han ido apareciendo recientemente. Como veremos, algunas de ellas intentarán articular, en mayor o menor medida, un discurso crítico con la Transición como proceso de cambio político y social y, más concretamente, con la “Cultura de la Transición” como conjunto de prácticas que dentro de los ámbitos artístico e intelectual se empezarán a implementar en nuestro país –y en las que el diario *El País* jugará un papel decisivo; de hecho, como veremos, algunos de los textos consultados en forma de artículo de opinión, reseña o crónica tendrán su origen en las páginas de dicho diario.

El segundo partiría de la curiosidad –mezclada con un cierto grado de estupor– que produciría el comprobar cómo una figura como la de Julián Ríos –de gran importancia para el panorama literario que se desarrolló a partir de los años setenta en España y gran impulsora de esa vía moderna que antes señalábamos– ocuparía actualmente una posición en gran medida marginal dentro del campo intelectual nacional. Aunque su obra ha sido objeto de varias ediciones y reediciones, especialmente durante la

década de los noventa, la realidad es que actualmente muchos de sus libros son difíciles de encontrar y tan solo pueden adquirirse en librerías de segunda mano o de coleccionista –cabría destacar aquí que su primera novela publicada, *Larva. Babel de una noche de San Juan* (1983), lleva ya varios años descatalogada. Por otro lado, la bibliografía dedicada a Ríos tampoco es abundante. Según hemos podido constatar, algunos aspectos relevantes de su obra todavía no han sido motivo de una monografía o trabajo de investigación. A este hecho cabría añadir además que, dentro del ámbito académico de habla hispana, no se le ha dedicado, a nuestro conocer, ninguna tesis doctoral. De momento, tan solo puede encontrarse la que el año 2000 le consagró el francés Stéphane Pagès: *Analyse du discours dans "Larva" (1984) de Julián Ríos: le jeu de l'écriture, le jeu du roman*.

En consonancia con todo lo expuesto hasta ahora, el escritor y crítico Juan Antonio Masoliver Ródenas, en uno de los capítulos de su libro *Voces contemporáneas* (2004), realizaba una panorámica de la narrativa que había surgido en España durante la década que iba del año 1972 al año 1982. De entre las obras que habían aparecido en aquel periodo, a caballo de los últimos años del franquismo y el postfranquismo, destacaban las de autores como: Gonzalo Torrente Ballester, Manuel Vázquez Montalbán, Javier Marías, Camilo José Cela, Miguel Delibes, Luis Goytisolo, Carmen Martín Gaité, Juan Marsé o Eduardo Mendoza. Esta lista de nombres trazaba, para el crítico barcelonés, “una línea” que habría ido “evolucionando coherentemente hasta lo que es nuestra narrativa actual”. En ella, muy pocos de los mencionados apuntarían a “una nueva dirección o una ruptura con los planteamientos narrativos iniciados tímida y esporádicamente en la década del cincuenta y que se [consolidarían] a partir de los sesenta”² (Masoliver Ródenas, 2004: 18-20). Un período que, por otra parte, sería testigo de la consagración de cuatro autores tan destacados como Rafael Sánchez Ferlosio, Luis Martín-Santos, Juan Benet o Juan Goytisolo, de gran importancia para la vía que luego seguiría Ríos.

A pesar de estas contadas excepciones, Masoliver Ródenas se lamentaba de que la visión que daba en su libro acerca del estado de las letras españolas podía “parecer algo pesimista o, por lo menos, escéptica”. Como confesaba el crítico, su visión era la de alguien que, aun estando “en contacto con España” y colaborando regularmente

² En este punto, la afirmación de Masoliver Ródenas coincidía con aquella otra muy conocida del propio Vázquez Montalbán que señalaba que “lo cierto es que la novela española, como plural reflejo de plurales intentos de reordenar la realidad mediante palabras y la síntesis, no verifica el antes y el después de Franco. Todas las tendencias actuales [...] estaban prefiguradas en los años terminales del franquismo” (citado en Echevarría, 2005: 26).

con “publicaciones españolas”, no vivía “en España”. Por lo que su posición insular con respecto al sistema literario del país, le permitía articular una mirada más crítica y distanciada de esa realidad. Masoliver Ródenas partía de la premisa de que “el narrador o poeta” que leemos “en estos momentos” todavía estaría aquejado de una herencia forzosa, la del periodo franquista, que habría perdurado en él a tenor de “un ambiente familiar de siete lustros de franquismo”, “una educación franquista en todos o casi todos sus niveles de enseñanza”, “las represiones políticas, sexuales, etcétera típicas del franquismo”, “la falta de una normalidad cultural”, “el peso de la censura” y “la ignorancia y el desprecio por las lenguas extranjeras” (Masoliver Ródenas, 2004: 20 y 21).

Por contrapartida, el proyecto narrativo de Ríos se podría entender, creemos, dentro de esta tesitura, como un intento de articular esa mirada externa a nuestra historia literaria reciente que, desde la crítica, reivindicaba Masoliver Ródenas. Esto es, como un intento, por parte de un escritor no hegemónico dentro del campo literario español, de romper con el “aislamiento” que mucho antes ya, pero sobre todo a partir de la Transición democrática –y el consenso que se daría a todos los niveles–, se habría producido en el ámbito de las letras. Consenso que, atendiendo al relato de algunos teóricos y críticos, habría llegado hasta nuestros días.

Para ello, Ríos realizaba una lectura –diferente en gran parte a la de la crítica reciente– muy particular de la historia literaria universal y, más concretamente, española. Ríos rescataba algunos de nuestros clásicos, pasados y presentes, y los leía de forma que quedaran emparentados con las grandes obras de la narrativa occidental, alejándolos del regionalismo y casticismo al que algunos expertos habrían querido condenarlos. Para Ríos, Cervantes, Martín-Santos o Juan Goytisolo –al igual que Rabelais, Sterne o Carroll–, encarnaban aquellos modelos lingüísticos y literarios que podían servir de “revulsivo” en un campo intelectual, el español, que se resistía a seguir la senda de la modernidad poética que Octavio Paz reivindicaba y que se negaba a aceptar que, inevitablemente, la literatura siempre tenía que ser, en palabras de Ríos, una “liberatura”.

En *Larva*, concretamente, como en toda obra literaria que se considere ambiciosa, había una pregunta implícita que el autor realizaba a sus lectores y “competidores”: ¿Qué es la literatura? ¿Qué condiciones materiales, lingüísticas y estéticas se habrían de dar para que podamos hablar de literatura? En *Larva*, esta pregunta venía ligada, a raíz de la época en que aparecía publicada, a otra de más amplio calado y que, según

nuestro punto de vista, sería de carácter ineludible: ¿Es *Larva*, siguiendo la terminología propuesta por Jean-François Lyotard, una obra postmoderna? ¿Qué características tendría el llamado período postmoderno y qué influencia habría tenido éste sobre la literatura, el arte y la cultura, en general? ¿Había que dar por concluida, atendiendo a la consolidación de ese relato posmoderno, la tentativa de reencontrar, con Jürgen Habermas, una vía moderna y emancipadora para nuestra cultura y nuestras letras? Para intentar un bosquejo de respuesta a estas cuestiones partiremos de la suposición de que el ciclo narrativo de *Larva* es un intento por parte del autor de intervenir en un debate estético –y político– que, en España –por varias razones, luego entraremos en ellas–, habría tenido una escasa repercusión a nivel teórico y crítico y siempre en círculos más bien alejados del gran público.

A lo largo de esta introducción, hemos empleado en diversas ocasiones el término “campo literario” y, un párrafo más arriba, la palabra “competidores”. Ambas nociones remiten al concepto de “campo intelectual” que desarrolló ampliamente el sociólogo francés Pierre Bourdieu. Bourdieu, en este punto, partía de la premisa de que, “en su forma tradicional, la literatura está limitada al estudio ideográfico de casos particulares, que no se dejan descifrar solo porque se continúa considerándolos tal como ‘exigen’ serlo, es decir, en sí y por sí” (Bourdieu, 2002: 97).

La actividad intelectual de Bourdieu iba dirigida, pues, a “insertar la obra o el autor individual en el sistema de las relaciones que constituye la clase de hechos (reales o posibles), de los que forma parte sociológicamente” (Bourdieu, 2002: 97). En este trabajo, se intentará encuadrar la figura de Julián Ríos, que, como escritor y artista, como nos advierte Bourdieu, exige “ser pensado como existencia separada” (Bourdieu, 2002: 97), dentro de un marco histórico en el que se configura un campo literario y artístico muy particular: el de los años ochenta y noventa. Esta idea del “campo intelectual” definido como un espacio de fuerzas en competencia permanente, donde los diferentes agentes se posicionan, siguiendo estrategias diversas, para intentar erigirse, dentro del mismo, en figura dominante, será un elemento central de la reflexión que se quiere, en la medida de lo posible, realizar en este trabajo.

En el caso de Ríos su estrategia tendrá que ver, como decíamos, con la oportunidad de aprovechar el magisterio de Octavio Paz –en cuanto a que su lectura de la modernidad literaria estará muy influenciada por la del mexicano³– y aplicarlo a un

³ Así, Ríos, en *Solo a dos voces* (1973), volumen de entrevistas que el gallego realizó a Paz, comentaba: “La creación de un lenguaje es el punto de unión, común, entre los grandes escritores modernos de

campo literario español que, en parte, habría dejado aparcada, ni que fuera momentáneamente, esa herencia moderna y cosmopolita de la que su obra será deudora. Ríos realizará una propuesta comprometida que, más allá de su complejidad o posibilidades mercantiles, resultará original y, queremos creer, necesaria en la historia reciente de la literatura en español.

El presente trabajo está dedicado al ciclo novelístico de *Larva*, del que se llevan publicadas, hasta el momento, cuatro entregas: *Larva. Babel de una noche de San Juan*, *Poundemonium* (1986), *La vida sexual de las palabras* (1991) y *Álbum de Babel* (1996). Aunque inicialmente nuestro propósito era trabajar de manera exclusiva sobre la primera de ellas, finalmente hemos decidido ampliar el estudio al resto de novelas, dadas las características propias de la obra del autor gallego⁴. Por lo que a veces será inevitable remitirse a algún personaje, desarrollo temático o estrategia narrativa concreta que se irá repitiendo a lo largo del ciclo. Encontraremos en éste una concepción muy peculiar del lenguaje poético y la forma narrativa que luego intentaremos caracterizar. No obstante, creemos que las propiedades más definitorias de la poética de Ríos se hayan ya presentes –con una intensidad que luego no volverá a darse– en su primer libro. De hecho, la propuesta de *Larva. Babel de una noche de San Juan* se verá matizada ya en *Poundemonium* y, más aún, en los volúmenes de crítica-ficción *La vida sexual de las palabras* y *Álbum de Babel*, en los que Ríos dará –en cuanto a que por sus páginas desfilarán gran parte de sus referentes literarios y artísticos– muchas pistas para poder desentrañar el, a veces, enmarañado laberinto de referencias y juegos verbales presentes en su obra seminal.

Por último, no queríamos dejar de mencionar en esta introducción el hecho de que en la obra de Ríos se cumple, sin lugar a dudas, aquel juicio que irónicamente el escritor de Vigo ponía en boca de uno de los personajes protagonistas de *Larva*: “Quien bien te escribe, te hará sufrir...” (Ríos, 1983: 152). Es por ello por lo que ciertos aspectos

lenguas y literaturas diferentes. Respecto a la literatura en lengua castellana, me parece oportuno recordar ahora dos conceptos tuyos extremadamente lúcidos y estimulantes a un tiempo. Según el primero, no se puede considerar de modo totalmente aislado a la literatura de cualquier país de América Latina: el nacionalismo es una ‘estética falaz’. Y el segundo, complementario del anterior: existe una necesidad de diálogo entre la literatura española y la hispanoamericana. Estamos condenados, según tus propias palabras, a ese diálogo” (Paz y Ríos, 1999: 85).

⁴ En una entrevista aparecida en el diario *El País* en mayo de 1977, Ríos declaraba: “A veces me digo resignadamente que *Larva* va para larga... Bueno, *Larva* es en realidad varias novelas (digamos mi novela-ríos) o una novela que tiene varios libros, y aún no he acabado de reunir y ensamblar todas las piezas de esta construcción. Por la extensión y especiales características de esta novela, que tendrá que ir haciendo poco a poco a sus lectores, algunos amigos, que admiro literariamente, me aconsejan que publique por separado cada libro. Quizá me decida a empezar a publicarla por *entregas*, porque cada libro de la novela (e incluso cada capítulo) permite, en un primer nivel, una lectura autónoma. Pero, en cualquier caso, lo ya escrito no puede considerarse como definitivo y acabado hasta que no esté acabada toda la novela o *mamutreto* de la primera a la última palabra” (Parra, 1977).

relevantes de su narrativa han quedado fuera del presente trabajo –difícil habría sido agotar todos los niveles de lectura que plantea *Larva*.

El primero de ellos tendría que ver con la gran importancia que tienen en la poética de Ríos las artes plásticas, en especial la pintura. De hecho, se podría argumentar que *Poundemonium*, *La vida sexual de las palabras* o, muy especialmente, *Larva. Babel de una noche de San Juan*, parten de una concepción casi pictórica a la hora de abordar la escritura y el diseño de alguna de sus páginas: por la manera como abarcamos con la mirada la disposición del texto en la hoja; por la inclusión de ideogramas, fotografías y reproducciones de obras de arte, etc. Ríos ha dedicado libros y ensayos a artistas como Antonio Saura, Alberto Gironella o Ronald Kitaj, por citar tan solo a algunos. Por otro lado, Ríos ha venido publicando a lo largo de su carrera literaria lo que él denomina “novelas pintadas” –los casos más destacables serían *Impresiones de Kitaj* (1989), su *Ulises ilustrado* (1991), *Sombreros para Alicia* (1993) o *Monstruario* (1999)– en colaboración con algunos de estos pintores e ilustradores.

Si tenemos en cuenta que muchos de los artistas de los que se ocupa Ríos estarían incluidos en lo que podríamos catalogar como una vanguardia tardía –gran parte de ellos nacen durante la década de los treinta y empiezan a exponer a partir de los años cincuenta–, podríamos plantear esta cuestión dentro de un debate más amplio: el de la vigencia del realismo con respecto a la vanguardia. Si la tensión presente entre ambas opciones estéticas es algo que viene dándose de manera cíclica a lo largo de la historia de las artes y, en concreto, el realismo es un tipo de corriente que bien se podría asociar a ciertos periodos de crisis, interesante habría sido, quizás, haber analizado el papel de Ríos dentro de la coyuntura que se abría en las letras españolas a partir de los años sesenta. Sobre todo, cuando, como se verá, el gallego iniciaba su andadura en un momento de declive de las poéticas realistas.

Un segundo aspecto, atendiendo a la tradición de novela crítica que propone Ríos, tendría que ver con el tratamiento que se hace en ésta de la sátira, el humor y la comicidad, en general. Si, según las tesis de Henri Bergson, lo cómico tendría que ver con la rigidez física y moral⁵, sugerente habría sido, creemos, interpretar la obra de Ríos como una enmienda a la totalidad de la rigidez cultural y lingüística del

⁵ Cabría recordar aquí que, en su influyente ensayo sobre *La Risa* (1900), el filósofo francés dejaba anotado lo siguiente: “Lo rígido, lo preestablecido, lo mecánico, en contraste con lo flexible, con lo que cambia continuamente, con lo vivo; la distracción en contraste con la atención, el automatismo en contraste con la actividad libre, he aquí, en suma, lo que la risa subraya y quisiera corregir” (Bergson, 2016: 122).

franquismo. Así, se podría proponer un análisis del humor en la obra del gallego, poniendo el énfasis en los ingenios verbales que encontramos en sus novelas. A ese *Witz*, que tanto reivindicarían los románticos alemanes, omnipresente en la escritura de *Larva*, y que podríamos rastrear en toda esa tradición de la que Ríos se siente parte.

Un último aspecto de mayor calado y que, en cierta manera, atravesaría a los precedentes sería la pregunta acerca del cosmopolitismo en la obra de Ríos –que podríamos abordar a partir de las grandes corrientes de pensamiento que se han ocupado del tema, desde la antigüedad clásica hasta Kant, Rousseau, Lévinas o Derrida. A partir de esa cuestión, apuntada en varias ocasiones a lo largo de su obra, podríamos intentar profundizar en ciertos aspectos que consideramos esenciales en su escritura: el uso del lenguaje, el trabajo con la forma narrativa o la particular lectura que hace de la tradición literaria. Algo que podría empezar a intuirse a partir de la adopción que el escritor de Vigo hace de los postulados de tres autores como Rabelais, Cervantes y Sterne:

Saber asimilar y hacer propios unos elementos heterogéneos e incluso extraños, es el “coup de greffe” del verdadero maestro. Rabelais y su lengua redomada. Cervantes el injertador de historias. Sterne y su viaje mental... Lo que me interesa especialmente es cómo Rabelais organiza el lenguaje, de doble registro, cómo Cervantes pone en acción la narración, guardando las distancias irónicas y, finalmente, cómo Sterne explora un nuevo espacio, la página. [...] Estos tres maestros fundadores han explorado una nueva geografía de lo imaginario y han abierto la literatura europea a lo plural y múltiple de las culturas, verdadera geografía transplantada. Son liberadores, en varios niveles, y gracias a ellos los nacionalismos estrechos, la visión o ficción miope, la escritura estreñida se vuelven verdaderamente irrisorios (Ríos, 1995: 283-285).

Esta última cita, que bien nos podría servir para glosar algunas de las líneas maestras de la narrativa de Ríos, según las iremos esbozando en este trabajo, nos llevaría a una última cuestión de la que querríamos dejar constancia, y que tendría que ver con el convencimiento del autor gallego de que “ningún libro –y mucho menos el mío– debe pretender frenar los avances en literatura fijando límites con un pretencioso *non plus ultra*: tarde o temprano se puede ir más allá” (Parra, 1977).

I. EL CAMPO LITERARIO DE LA TRANSICIÓN

Hay que reconocer, sin embargo, que una larga dictadura crea reflejos condicionados que actúan aún después de desaparecida.

No nos preguntemos por quién redoblan las campanillas: todavía no ha muerto el perro de Pavlov ni se acabó la rabia. El Dictador sigue dictando el lenguaje de buena parte de nuestra novela, lastrada y castrada por plúmbeas retóricas.

Julián Ríos, *Álbum de Babel*

El miércoles 23 de octubre de 2019 fallecía a los setenta y nueve años Santos Juliá. El historiador y sociólogo gallego había sido –junto con Juan Pablo Fusi y José Álvarez Junco⁶– uno de los más destacados cronistas de la historia española reciente y de lo que luego, como veíamos, habría venido a denominarse la “Transición democrática española” o, más llanamente, la “Transición”. Dos años antes de su muerte, sin embargo, Juliá publicaba la que, a la postre, sería su última obra dedicada a esta cuestión, el volumen titulado *Transición: Historia de una política española (1937-2017)*⁷ (2017). En la introducción de su último libro, Juliá concluía que,

culminado el proceso de Transición política con la Constitución de 1978 y los primeros Estatutos de Autonomía del año siguiente, el desencanto de que hicieron gala buen número de intelectuales, escritores y artistas se desvaneció como por ensalmo tras el intento de golpe de Estado de febrero de 1981 para dejar paso, con el triunfo abrumador de los socialistas que fue el resultado político más inmediato de aquella intentona militar, al primer consenso generalizado sobre el periodo de nuestra reciente

⁶ Sebastiaan Faber, en un artículo publicado a raíz de la muerte de Juliá, consideraba que los tres habían constituido lo que él llamaba “los historiadores liberales del Régimen del 78”. Según Faber, aunque las virtudes personales e intelectuales del historiador de Ferrol estaban “fuera de duda” –y más aún en “un paisaje mediático adicto al postureo de los todólogos”–, las “limitaciones de su obra” habrían sido “sintomáticas: de su generación, de las instituciones en que ocupó durante mucho tiempo un papel central –la universidad y los medios– y, cómo no, de lo que se ha dado en llamar la *Cultura de la Transición*”. Así, “sintomática” habría sido, para Faber, “la difícil relación” que tuvo Juliá, “como historiador académico, con el movimiento por la recuperación de la memoria histórica, cuyos móviles [...] nunca llegó a apreciar del todo” (Faber, 2019).

⁷ Como bien quedaba indicado en su título, el libro cubría aquellos años de nuestra “historia política” que irían de 1937 a 2017. Con esta cronología, Juliá realizaba una apuesta metodológica que situaba a la Transición como eje central de todo un proceso que tenía sus antecedentes en la Guerra civil española – que había acabado “sin mediación ni paz”– y se había alargado hasta nuestros días con el advenimiento de la “Ruptura nacional-populista”.

historia, que por entonces se comenzó a denominar la Transición, con artículo y mayúscula (Juliá, 2017: 14 y 15).

Según Juliá, el proceso que se abrió entonces sería considerado “un acontecimiento” que sirvió de “modelo” a politólogos, sociólogos e historiadores que, como él, necesitaban proyectar “una mirada sobre el pasado” que viniera “a sustituir a tantas voces desencantadas como acompañaron al proceso mismo mientras tuvo lugar”. Esa “mirada” –relato consensuado del paso de la dictadura a la democracia– se vería truncada con la llegada al poder del Partido Popular –sobre todo a partir de la segunda legislatura de los populares, cuando éstos se aseguraron la mayoría absoluta en el Parlamento–, momento en que la “modélica” Transición empezaría a verse “como un tiempo de silencio y amnesia, de borradura de la memoria, como una traición” (Juliá, 2017: 15).

Posteriormente, la interpretación que se haría de todo aquel período mudaría de forma irreversible a partir del nuevo cambio de gobierno –que se daría justo después de los atentados de Atocha en 2004– y la promulgación de la Ley de la Memoria Histórica de 2007. Se iniciaba un nuevo ciclo político que acabaría de forma abrupta con el inicio de las protestas del 15-M, la aparición de las nuevas fuerzas políticas parlamentarias y la crisis económica de 2008. Para Juliá, todos esos acontecimientos que habrían tenido lugar en los últimos quince años habrían dado paso a “una radical inversión de la mirada” que vería ahora la Transición “como mera continuidad del régimen por antonomasia que fue la dictadura de Franco” (Juliá, 2017: 15).

La Transición como relato de consenso

Como se desprendía de las palabras de Juliá, es posible que con él y los historiadores de su generación finalizaran una manera de entender y relatar la Transición española como un proceso modélico. Ese relato que, como hemos visto, habría ido perdiendo vigencia durante los últimos años, daría pie a la aparición de una gran cantidad de publicaciones en las que se intentaría articular un tipo de mirada más crítica con la Transición. Algunos de esos títulos serían *El cura y los mandarines* (2014) de Gregorio Morán, *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la Transición Española (1968-1986)* (2017) de Germán Labrador Méndez o los volúmenes colectivos *CT o la Cultura de la Transición* (2012) e *Historia cultural de la Transición* (2019), por poner apenas unos ejemplos, provenientes de diferentes ámbitos, de relativo éxito y

repercusión en cuanto a crítica y público. Todas ellas, obras que vendrían a matizar y actualizar algunas de las tesis desplegadas por el propio Juliá en un volumen escrito en colaboración con José Carlos Mainer titulado *El aprendizaje de la libertad 1973-1986: La cultura de la Transición* (2000).

Con el subtítulo *Historia no oficial del Bosque de los Letrados*, el libro de Morán, por ejemplo, pretendía ser una crónica personal de aquellos años marcados por el pactismo de una clase intelectual que, por convicción, miedo o estrategia personal, no se decidía a apostar decididamente por la ruptura con el régimen anterior. El empeño de Morán versaba en demostrar –atendiendo a su intrahistoria de relaciones personales, negocios compartidos y traiciones– que la Transición distó, y mucho, de ser un proceso ejemplar de cambio y democratización de todo un aparato estatal que se resistía a aceptar los vientos de cambio que venían del resto de Europa. Algo que, por otro lado, ya se empezaba a adivinar en el libro de Juliá, cuando el historiador, al final de su carrera intelectual, admitía que, con el intento de golpe de estado, se había producido una “enmienda a la totalidad” del proyecto de la Transición que, a partir de entonces, iría avanzando con mucha prudencia por cauces que más tenían que ver con el desarrollo económico que con el avance en políticas sociales y del estado del bienestar. Siendo el proceso constituyente de 1978 la prueba más fehaciente de todo lo comentado hasta ahora –no tanto por su falta de ambición como por la incapacidad de llevar a cabo todo lo prometido.

***El País* como intelectual colectivo**

Como explicaba Morán, dos años antes, en 1976, el diario *El País* iniciaba un recorrido que lo llevaría de ser un periódico “creado en los albores de la Transición”, a establecerse como una publicación de referencia que poco a poco fue “aumentando su influencia y su poder” hasta erigirse, en palabras de Morán, en “una curiosa especie de intelectual colectivo” (Morán, 2014: 541 y 542). Así, en la prehistoria de *El País* se daban cita figuras afines a lo que luego se denominaría el “posfranquismo”: políticos e intelectuales como Manuel Fraga, Pío Cabanillas, Jesús Polanco o Juan Luis Cebrián –quien, después de la negativa de Miguel Delibes, se convertiría en el primer director del diario. Figuras todas ellas, según Morán, propias de un momento, el de la génesis del diario, que nos permitiría “entender un período” de nuestra historia reciente que “visto ahora, en la distancia, [parecería] de otro mundo, y que los protagonistas”, muchos de ellos afines al franquismo por familia o negocio, no tendrían “el más

mínimo interés en iluminar” (Morán, 2014: 550). Por lo que, en esa nueva etapa democrática que se empezaba a intuir,

la aparición de *El País* no será ninguna conmoción en la vida española –no nació para eso– sino un elemento de modernización indiscutible, por más que acabará deviniendo un instrumento manipulador, de objetivos estrictamente económicos. Pero para llegar hasta ahí fue necesario pasar antes por dos etapas de considerable importancia; el fermento de un esbozo de opinión pública y la constitución de un peculiar intelectual colectivo, que conforme el instrumento económico–financiero que era *El País-Prisa* se consolidaba, acabaría adoptando un sesgo de parodia (Morán, 2014: 550).

Si *El País* se había erigido en el intelectual de referencia durante la Transición, no sería sino en sus páginas donde se desarrollaría gran parte de la crítica no académica que, posteriormente, llegaría al gran público y cimentaría un relato muy concreto sobre nuestros escritores e intelectuales:

Otro tanto va a ocurrir con la inteligencia del momento. Sería difícil encontrar en este primer año de *El País* alguien que siendo algo en el terreno de la cultura, y que no se maneje en sus extremos, no haya dejado su óbolo en la construcción de ese incipiente intelectual colectivo. Veteranos como Antonio Tovar, Laín Entralgo, Valverde, Fernando Claudín... y otros, más jóvenes entonces, Josep Melià, Amando de Miguel, Fernando Savater, Ludolfo Paramio, Alberto Mínguez, J. M. Guelbenzu. Incluso ya más curtidos, como Juan Benet y García Hortelano (Morán, 2014: 551).

Aunque a veces al libro de Morán se le haya criticado una cierta falta de rigor histórico –si bien Morán se preocupa muchas veces de consultar las fuentes principales, pocas veces se molesta en contrastar esa información para, de ese modo, articular un relato más complejo y plural; de ahí el subtítulo del libro, “*Historia no oficial*”, que en parte podemos considerar una “memoria” o incluso, como se ha dicho, un ajuste de cuentas por parte de uno de sus protagonistas–, hemos creído útil traerlo a colación ya que, en el relato que despliega, cristalizan de manera muy clara algunas de las preocupaciones y recelos que encontraríamos en muchos de los intelectuales que se han ocupado de la Transición desde una perspectiva similar, a saber: en primer lugar, el falso pluralismo político y cultural –que, como veíamos, quedaría integrado ampliamente en *El País* y, en general, en el Grupo Prisa y editoriales afines. En segundo lugar, como consecuencia de ello, el consenso que acabaría empujando a los márgenes del campo intelectual todas aquellas propuestas que no se adaptaran a ese discurso mayoritario.

Las tesis de Morán, pues, venían a subrayar aquella otra de Rafael Sánchez Ferlosio⁸, que en un artículo aparecido precisamente en el diario *El País* con el título “La cultura ese invento del gobierno”, se lamentaba de que

nunca nadie recurre a los llamados intelectuales tomándolos en serio, como sólo demostraría el que los reclamase, no para pasear sus meros nombres remuneradamente, sino para pedirles alguna prestación anónima y gratuita (¡y qué Gobierno no podría haber soñado una mejor disposición hacia el colaboracionismo como el que este de ahora tenía ante sí en octubre de 1982!). Mas no se quiere, no se necesita su posible utilidad valga lo que valiere –ésta, acaso, hasta estorba–, sino la decorativa nulidad de sus famas y sus firmas (Sánchez Ferlosio, 1984).

Ferlosio, uno de los intelectuales que más críticos se habían mostrado con la Transición española, denunciaba en este artículo la deriva “festiva” que se había venido dando en todos los ámbitos de la cultura desde la llegada de la democracia. La “Cultura de la Transición”, pues, se había erigido, siguiendo el “sonrojante eslogan *La cultura es una fiesta*”, en algo accesorio y conformista, solo válido para el mero “meritoriaje burocrático”. De ahí el interés de las instituciones en ir coleccionando “nombres” y “firmas” de ilustres escritores afines que dieran una pátina de intelectualidad a lo que, por otro lado, tan solo era “*acto cultural*”. Donde “lo cultural” había acabado por “impregnarse hasta tal punto del espíritu de la publicidad”, que incluso había llegado a adoptar “las formas económicas de la gestión publicitaria” (Sánchez Ferlosio, 1984). Según Ferlosio:

La extensión del ejemplo del actual Ministerio de Cultura [...], envidiado e imitado por los departamentos homólogos de los Gobiernos autonómicos, los municipios, los entes paraestatales, bancos, cajas de ahorro o cualesquiera otras instituciones que tengan *presupuesto* cultural, se dirige resueltamente a un horizonte en el que la cultura, y con ella su misma concepción y su sentido mismo, se vea totalmente sustituida por su propia campaña de promoción publicitaria. La cultura quedará cada vez más exclusivamente concentrada en la pura celebración del *acto cultural*, o sea, identificada con su estricta presentación propagandística, tal como con paladina ingenuidad declara expresamente el autor de la carta transcrita al comienzo de este artículo: “Siguiendo

⁸ Morán gusta mucho de mencionar –y así lo hace en *El cura y los mandarines*– la anécdota con la que Sánchez Ferlosio encabezaba su artículo: “El Gobierno socialista, tal vez por una obsesión mecánica y cegata de diferenciarse lo más posible de los nazis, parece haber adoptado la política cultural que, en la rudeza de su ineptitud, se le antoja la más opuesta a la definida por la célebre frase de Goebbels. En efecto, si éste dijo aquello de ‘Cada vez que oigo la palabra *cultura* amarillo la pistola’, los socialistas actúan como si dijeran: ‘En cuanto oigo la palabra *cultura* extiendo un cheque en blanco al portador’. Humanamente huelga decir que es preferible la actitud del Gobierno socialista, pero culturalmente no sé qué es peor” (citado en Morán, 2014: 674 y 675).

nuestra costumbre, queremos subrayar especialmente el acto inaugural” (Sánchez Ferlosio, 1984).

El campo literario a partir de los años ochenta

Partiendo de posiciones muy cercanas a Sánchez Ferlosio, Ignacio Echevarría, en un artículo aparecido el año 2012, hacía una caracterización del campo literario español anterior a 1978, a partir de las tensiones que se habrían generado entre el realismo social de los años cincuenta –que iría perdiendo progresivamente su influencia como estética dominante durante los sesenta– y el eclecticismo formal y temático que, más tarde, se desarrollaría a partir del año 1982. Es por ello por lo que, cuando se publicaba *Tiempo de silencio* (1962) de Luis Martín-Santos⁹, empezaban a hacerse evidentes para Echevarría “las limitaciones de la estética realista que [...] había ejercido, en condiciones difícilísimas, el papel de vanguardia literaria, constituyéndose en alternativa al lenguaje oficial y aglutinando la conciencia crítica de una población amordazada por la miseria y el miedo”. Con todo, con la crisis del franquismo y la forzada apertura del régimen, “esa misma conciencia crítica iba a reclamar la exploración de nuevos y más amplios recursos mediante los cuales expresarse” (Echevarría, 2012).

Hacia finales de los años setenta, “emergía en España una nueva generación nacida después de la Guerra Civil”. Dos serían las claves sociales y políticas que nos permitirían entender la nueva coyuntura que se daba en el campo literario de la época: por un lado, el abandonamiento progresivo, por parte del régimen, “del modelo autárquico en que se encastilló durante su primera etapa” y, por otro, “la progresiva adaptación del aparato productivo español al sistema capitalista”. Las nuevas generaciones de escritores que compartían, según Echevarría, un “rechazo radical a la tradición que los antecedió” practicaron, en mayor o menor medida, un “distanciamiento irónico respecto a la realidad circundante”; distanciamiento que se

⁹ La figura de Martín-Santos será considerada como crucial para la renovación de las letras españolas por Julián Ríos. Ríos dedicaba en *Álbum de Babel* estas palabras al escritor originario de Larache: “Ningún escritor es profeta o profeta, que dirían los esperantistas, en su lengua materna. Hubo que esperar casi tres siglos y medio, hasta la aparición de *Tiempo de silencio* (1962), de Luis Martín-Santos, para que el fantasma del caballero de la Triste Figura, curiosamente de la mano de James Joyce, viniera a rondar por su tierra” (Ríos, 1995: 189 y 190). Para Ríos, *Tiempo de silencio* sería una de las primeras obras que, en lengua española, adoptaría abiertamente la influencia de Joyce. No habría que esperar, pues, a la muerte del dictador para que dicho influjo se dejara notar, ya que, según Ríos, “sería cuando menos una simpleza creer que a la muerte de Franco, por aquello del Borbón y cuenta nueva..., aparece una nueva novela española como por generación o degeneración espontánea. El ‘cambio’ en nuestra narrativa se produjo bastante antes, desde comienzos de los sesenta, por obra de algún francotirador como Luis Martín-Santos y gracias sobre todo al estímulo renovador de la novela hispanoamericana” (Ríos, 1995: 95).

vería expresado, a nivel formal, en una “cierta voluntad de experimentación” (Echevarría, 2012).

Esta nueva generación, a pesar de la “radicalidad de algunas de sus propuestas”, nunca pudo reconocerse “como vanguardia” cultural, ya que nunca se planteó un programa de conquista y transformación del espacio de opinión pública. Sería precisamente esa “falta de combatividad”, que tan bien quedaría reflejada en la actitud “por lo general desapegada no solo respecto al medio que los rodea sino también respecto al medio en que se expresan” (Echevarría, 2012), la que caracterizaría, por ejemplo, la recepción que se ha hecho de la obra de Julián Ríos en España desde los años ochenta hasta la actualidad, con la particular reivindicación que habría hecho del autor gallego la *Generación Nocilla*¹⁰.

Unos años antes, sin embargo, aparecía, con el muy significativo título de *Trayecto* (2005), un volumen recopilatorio de las reseñas que Echevarría había ido publicando en diferentes medios de la prensa escrita desde principios de los años noventa. La antología, como se lamentaba el propio Echevarría, constituía una de las escasas muestras de crítica literaria editadas en este país sobre “la reciente narrativa española” que iba de la Transición a nuestros días. Un tipo de crítica que, por otro lado, como apuntaba el autor, no se había prodigado más allá de los suplementos literarios de los principales diarios de tirada nacional, ni de los intereses mediáticos, económicos y corporativistas de los grupos empresariales que, además, controlaban dichos diarios.

Aunque el volumen, como ya hemos subrayado, se ocupaba mayoritariamente de la narrativa aparecida en España durante los últimos quince años, de 1990 a 2005 – fecha de la publicación de *Trayecto*, en parte motivada por el cese de Echevarría como redactor del suplemento literario *Babelia*–, el reseñista barcelonés aprovechaba el extenso prólogo para –además de practicar una encendida defensa de la labor del crítico– realizar una sumaria y muy personal retrospectiva de lo que los años ochenta

¹⁰ La *Generación Nocilla*, también conocida como *Generación Afterpop*, debía su nombre a la trilogía de novelas *Nocilla Project* (2006-2009) del también gallego Agustín Fernández Mallo. Fernández Mallo –que el año 2009 había quedado finalista del Premio Anagrama de Ensayo con *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*–, juntamente con el barcelonés Eloy Fernández Porta –autor de *Afterpop. La literatura de la implosión mediática* (2007) y Premio Anagrama de Ensayo 2010–, habrían sido los dos grandes impulsores de este grupo de escritores y académicos que propugnaban, en el ámbito de la literatura española, lo que Alejandro Zambra vino a denominar una nueva “querrela entre antiguos y modernos (o postmodernos o tardopostmodernos o lo que sea)”. Zambra, en una reseña dedicada a “*Postpoesía*” aparecida en *Letras Libres*, se lamentaba de que la lucha de Fernández Mallo se hubiese limitado al ámbito regional, en el marco de una literatura nacional que no habría tenido en cuenta que “mientras sucedía el estancamiento español”, la poesía latinoamericana había registrado “otras numerosas antiliteraturas y neovanguardias”. Zambra concluía que, a pesar de las buenas intenciones del autor, para un lector “periférico” como él, el texto podía resultar “muy antiguo” (Zambra, 2009).

habían significado para el panorama de las letras españolas. Los años de la denominada “nueva narrativa” de la que Echevarría tan solo había sido testigo “como lector”, haciendo “un seguimiento a pie de calle, como quien dice”, “con la accidental y desprejuiciada curiosidad de quien en absoluto podía prever que iba a tener que reconsiderar esas lecturas a la luz de una posterior exigencia de criba y ordenamiento” (Echevarría, 2005: 24), representaban la antesala de lo que luego sería la “joven narrativa” a la que Echevarría, ahora sí, se habría enfrentado “críticamente, desde sus inicios hasta su languidecimiento”, siendo esta última, a nivel generacional, “un fenómeno de cierta envergadura, reconocible no únicamente como tendencia, sino también como signo y marca de todo un determinado período” (Echevarría, 2005: 32).

El desaliento y la desafección política que se respiraba en la “joven narrativa” de los años noventa era, quizás, además de un signo de los tiempos dominados ya por el “mercado” global y el neoliberalismo, una consecuencia directa del “cambio de rasante” que, en palabras de Echevarría, significó la ruptura con la tradición inmediatamente anterior por parte de aquellos escritores que durante los ochenta dieron lugar a un “fenómeno estrechamente ligado a los aires de ‘cambio’ que trajo consigo la llegada de los socialistas al poder” (Echevarría, 2005: 28). Así, la valoración crítica de la “joven narrativa” quedaba indefectiblemente ligada al panorama que se iniciaba durante la década anterior, cuando “la nueva legalidad por la que la cultura española en general, y no solo su narrativa”, se irán “rigiendo en lo sucesivo” (Echevarría, 2005: 28) tomará la senda del olvido, el consenso y la aceptación, primero alegremente y luego con amargura, del legado de la Transición.

La infancia recuperada

En gran medida, esa ruptura con la tradición anterior, que mencionaba Echevarría, estaba ya perfectamente anticipada en un libro del año 1976, *La infancia recuperada* de Fernando Savater. En este influyente ensayo, el filósofo y escritor de San Sebastián practicaba –a diferencia de una parte importante de los narradores en activo del período– una entusiasta reivindicación de toda aquella literatura que, alejada de la “autofagia verbosa del *Finnegans Wake*” y “los gruñidos y balbuceos de los personajes de Beckett” (Savater, 1995: 226), volvía a situar “las historias” en el centro de su propuesta estética y narrativa:

Las “historias” [...] se han degradado a subliteratura, considerada como únicamente apta para el consumo de adolescentes soñadores y público adulto con pocas pretensiones culturales. Naturalmente, no pretendo fingir desinterés o menosprecio por esa literatura sin historia que el gusto del tiempo consagra [...]. Pero, y ésta es mi “pequeña diferencia”, yo sigo invariablemente fiel al mundo narrativo de la infancia, a las historias que fundaron los objetos primarios de mi subjetividad. No creo que mi sensibilidad a este respecto sea en modo alguno exclusiva (Savater, 1995: 29).

El libro-manifiesto de Savater era una condensación y puesta al día de algunas de las opiniones y dictámenes que el filósofo había ido dejando en algunos de los suplementos y revistas de la época. Por ejemplo, en un artículo en *Triunfo* aparecido el mismo año, Savater escribía lo siguiente:

Quienes amamos los cuentos, sufrimos mucho con la literatura “seria” contemporánea, más preocupada en la experimentación lingüística y la ruptura del tradicional modelo narrativo que en la invención de buenos cuentos de esos que intrigan, asombran o hacen temblar. Las excepciones tipo Borges, Cortázar o Conrad no nos alivian de tanta cotidianeidad sensata como se nos propina, de tanto ameno diálogo metafísico entre una lámpara y una consola o de tanta culta ristra de percepciones deslavazadas, referencias poético-cinematográficas o audaces exabruptos políticos (Savater, 1976).

A lo que el filósofo añadía:

Comprendo que si sólo hubiese cuentos, la supervivencia de “Tel Quel” se vería amenazada, aunque siempre sería posible un oportuno reciclaje: en todo caso, es un riesgo que yo correría con gusto. Lo cierto es que los aficionados a que nos emboben con el “érase una vez...” tenemos que refugiarnos en la llamada literatura “menor”, en los géneros populares [...]. Está de moda disculpar el interés por estas narraciones con más o menos sutiles racionalizaciones que las relacionan con lo auténticamente “serio”: Julio Verne fue interesante profeta de los “Soyuz” o del nazismo, la novela policiaca es un afortunado ejemplo de la forclusión lacaniana o la ciencia ficción refleja los problemas sociales de Norteamérica mejor que Sinclair Lewis. Estas son explicaciones de los que viven engañados a fuerza de no querer dejarse engañar por los cuentos. La verdad del cuento es el placer que proporciona y lo demás son mentiras de quienes, denostando la “literatura culinaria”, aborrecen el placer en literatura y en todo lo demás (Savater, 1976).

Cabría destacar, sin embargo, que gran parte de lo expuesto en este artículo por Savater se vería matizado y puesto en cuestión por el propio escritor, unos años

después. En el prólogo a la nueva edición de 1985 de *La infancia recuperada*, Savater confesaba: una “confusión en torno a esta obra vino a resaltar que fuese tomada como un manifiesto contra la novela psicológica o experimental y una excluyente reclamación de la literatura ‘en que pasan cosas’”. Aun cuando escritores como Beckett, Nabókov, Flaubert o Tolstoi no tendrían un lector “más devoto” que él, “ciertos entusiastas” le habrían “tomado por adalid de una campaña tras la cual deberían quedar arrumbadas todas las producciones en las que no abundasen piratas, basiliscos y naves espaciales”. El filósofo de origen vasco, en cambio, como buen lector, “en nada” sería “menos segregacionista que en literatura”, ya que a él, utilizando una metáfora gastronómica, “tener buen estómago”, siempre le había “parecido signo de mejor salud que guardar régimen, fuera éste de exquisiteces raras o de condumios montaraces” (Savater, 1995: 16).

Después de todo, el libro de Savater, como él mismo confesaba, había sido confeccionado desde la más íntima subjetividad. Una subjetividad que se habría establecido como uno de los conceptos capitales –luego volveremos sobre ello– en el horizonte filosófico y artístico que se había abierto después del Mayo del 68 y que habría de influenciar todo el ámbito intelectual europeo del momento. De hecho, sería el propio Savater quien introduciría en España, de nuevo en la revista *Triunfo*, a algunos de los grandes herederos del mayo francés como André Glucksmann o Bernard-Henri Lévy. Es por ello por lo que algo de aquel subjetivismo que éstos demandaban cabría rastrearlo también en el libro de Savater, cuando el filósofo de San Sebastián afirmaba que

éste es un libro deliberadamente subjetivo, es decir, en el que el subjetivismo se ha empleado como *método*, no sólo como residuo incoercible o mero adorno. Lo que aquí se pretende no es, pues, en modo alguno, realizar una labor científica sobre textos literarios, de ésas que tanto entusiasman a quienes fascina lo aparatosamente vano. La ignorancia me resguarda –aunque no tanto como yo quisiera– de la lingüística, la semiología, la estilística, la informática o la sociometría. [...] A lo que más se parece este libro es a un volumen de memorias, y, en cierto sentido luego especificado, de la memoria se trata, de la memoria narrativa (Savater, 1995: 19).

El libro de Savater, heredero de un debate mucho más amplio y antiguo –que llegaría hasta la actualidad–, acabaría por generar diversas respuestas por parte de otros escritores e intelectuales. Una de ellas sería la de Juan Benet –autor que, como veíamos, salía referenciado en *La infancia recuperada*. Benet, recuperando el motivo

alimentario del que se había valido el filósofo, realizaba la réplica a Savater en un artículo aparecido en *El País* titulado “Pan y chocolate”.

El escritor madrileño era del parecer que “entre los numerosos cambios en el régimen de alimentación que van jalonando la vida de un hombre, la supresión de la merienda tiene lugar en un momento muy particular, cuando se decide la constitución definitiva de su paladar”. Si, según Benet, “con el gusto del chocolate en la boca se paladearon [...] las páginas de Verne y Stevenson”, a éste habrían venido a substituir “las cañas y las tapas en la barra, en el mismo momento y por la misma ley fisiológica que llevó a trocar a Verne y Stevenson por Kafka y Hemingway” (Benet, 1981).

En su artículo, Benet opinaba que un cierto eclecticismo y mezcla de “géneros, modas, corrientes y actitudes” era, sin duda, beneficioso para una cultura como la española, un tanto anquilosada después de tantos años de franquismo. El problema venía cuando, según Benet, todas estas iniciativas quedaban condenadas a ser fagocitadas por “una demanda y un gusto dados de antemano” y a “no apartarse un ápice de una dieta formada por unos cuantos ingredientes fijos”. Esta tendencia tan preocupante, detectada por Benet –en la que luego ahondaría, como hemos visto, Echevarría–, coartaba una de las grandes capacidades de la cultura: “llevar al mercado alguna novedad, para arrancar al público en alguna medida de sus costumbres e introducirle en un terreno inexplorado”. Para Benet, la cultura era “un arma de doble filo”. No operaba “en una única dirección culturalizante”. Si la cultura era “pobre”, no hacía “sino incrementar la pobreza y el embrutecimiento” (Benet, 1981). Benet acababa concluyendo que

la rápida deshidratación de la cultura politizada no parece ajena a este retorno a la cultura adolescente. Se diría que el autor español -de lo que sea- le ha cogido un poco de miedo a eso de embarcarse en una manera de pensar, y sobre todos planean las sombras de tantas ideologías desacreditadas. Se diría también que la retirada de la ideología ha dejado el escenario tan desierto que para ocupar el momento -en espera de otra ola de artistas serios, de primeras figuras- han salido los teloneros, o sea, las princesas, los abordajes, los Maigret y Manon de barrio (Benet, 1981).

A finales de los años sesenta, siguiendo la concepción –tan presente en el artículo de Benet– de que la literatura, en tanto que indagación sobre el lenguaje y la forma narrativa, tenía que establecerse como algo más que un producto de consumo, Julián Ríos iniciaba su trayectoria literaria con la redacción de lo que ha venido a

denominarse como “*La novela de Tamoga*”. Esta colección de relatos estaba, como veremos, alejada de lo que luego vino a ser su obra posterior, que empezará a aparecer en diferentes publicaciones y revistas a partir de los años setenta y que ya se habría desembarazado de esa influencia inicial de William Faulkner –que también encontraríamos en Benet.

Con todo, la apuesta de Ríos se establecía, dentro de este panorama que hemos intentado esbozar, como un intento de reconstruir los puentes con una tradición moderna que, en España, por motivos de carácter histórico, nunca había acabado de arraigar del todo. Una tradición que, como antes señalaba Ignacio Echevarría –y a pesar de la labor de autores como Martín-Santos, Goytisolo o el propio Ríos–, habría quedado aparcada de forma indefinida, durante las más de tres décadas que duraría la dictadura, y aun después, una vez acabado el franquismo, con el asentamiento de la democracia liberal y la economía de mercado. En parte por culpa de esa desafección política y estética que se habría generado con la “Cultura de la Transición”, en parte por esa “reacción conservadora” en lo literario, de la que Fernando Savater formaba parte.

Para ello, Ríos, como veremos a continuación, abogaba, a partir del horizonte estético que representaba James Joyce¹¹, por trazar un itinerario de influencias que tendría su origen en la Grecia clásica y se habría consolidado durante el Barroco y Siglo de Oro españoles, hasta llegar a su grado máximo de expresión a principios del siglo XX con la figura del escritor irlandés y su *Finnegans Wake*. Todo ello quedaba perfectamente plasmado en este diálogo que encontrábamos en *La vida sexual de las palabras*¹²:

C: Pero aún se comprende peor a Joyce cuando no se tiene en cuenta que este autor cumbre domina una vasta tradición. Joyce *comprende*, abarca una tradición, y va y viene acompañado.

A: Joyce and Company.

B: Eso es. La compañía de Joyce.

A: Para no hablar de su industria...

B: Dejemos en paz al profesor Jones and Company.

¹¹ En referencia al escritor de Dublín, Ríos recogía en *Solo a dos voces* la siguiente cita de *Los signos en rotación* (1965) de Octavio Paz: “La obra poética más vasta y poderosa de la literatura moderna es quizá la de Joyce; su tema es inmenso y mínimo: la historia de la caída, velorio y resurrección de Tim Finnegan, que no es otro que el idioma inglés. Adán (todos los hombres), el inglés (todas las lenguas) y el libro mismo y su autor son una sola voz que fluye en un discurso circular: la palabra, fin y principio de toda historia. El poema devora al poeta” (Paz y Ríos, 1999: 80).

¹² La letra que encabeza cada línea de diálogo haría referencia a cada uno de los personajes que encontramos en la obra. De manera que la (A) correspondería a Milalias, la (B) a Babelle y la (C) al Herr Narrator. A estos tres personajes los iremos encontrando en todas las entregas del ciclo de *Larva*.

C: 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.

A: Y el testigo pasa directamente de Flaubert a Joyce.

C: Sí, me gusta esta visión de la literatura como una carrera de relevos por direcciones y culturas distintas.

B: Y no dejemos fuera de la carrera a Lewis Carroll, otro de los fundadores y refundidores de la literatura moderna.

C: Y el ejemplo de Joyce, su obstinado rigor, va a servir de acicate a una serie de novelistas posteriores como Alfred Döblin, Flann O'Brien, Carlo Emilio Gadda, Raymond Queneau, Vladimir Nabokov, João Guimarães Rosa...

B: ¿Y entre los de lengua española?

C: Los títulos más evidentes, por orden cronológico: *Adán Buenosayres*, *Tiempo de silencio*, *Rayuela*, *Tres tristes tigres*, *José Trigo*, *Larva* y *Cristóbal Nonato*.

B: Por sus obras los conoceréis...

C: Pero todos estos autores enriquecen desde cada cultura particular y desde puntos de vista personales una tradición universal y plural en la que confluyen varias tradiciones (Ríos, 1991: 18 y 19).

II. LA APUESTA DE JULIÁN RÍOS

Imaginemos a cualquiera de nuestros clásicos, Cervantes, por ejemplo máximo, en el acto de la immaculada concepción clásica del relato, sin romperlo ni mancharlo, disponiéndose a engendrar clásicamente a su desfacedor de entuertos, en un lugar clásico, donde toda incomodidad tiene su asiento, con la presciencia del caballero aquél que anunciaba que partía para la guerra de los cien años.

Julián Ríos, *Álbum de Babel*

En una entrevista concedida al diario *El País* con motivo de la publicación de *Cortejo de sombras* (2007), Julián Ríos admitía que uno de sus grandes modelos artísticos y estéticos había sido siempre Pablo Picasso¹³: “él sabía bien que para desfigurar la línea, primero hay que saber trazarla muy bien; que para destrozarse una nariz y hacer cubismo, primero hay que tenerle respeto y construirla en el debido orden” (Hermoso, 2008).

Los cuentos que integraban *Cortejo de sombras*, como Ríos dejaba anotado en su prólogo, habían sido redactados cuarenta años antes, “de 1966 a 1968”, en Madrid, donde el escritor gallego habría tratado de “revivir” y “recrear sin regionalismos” su “particular Galicia”. Aquel “país de las maravillas de la niñez y de la adolescencia, con sus sombras del pasado ominosas a veces, al que se anexionaba entre nostálgico y fantasmal el país del que te irás y no volverás de tantos emigrantes” como el propio Ríos (Ríos, 2007: 7).

¹³ La de Picasso se revelará como una influencia importante en algunos de los escritos de Ríos. A propósito del traslado a España del *Guernica*, en septiembre del año 1981, podemos leer: “La entrada del *Guernica* en Madrid, entre el entusiasmo de tirios y troyanos, trae inevitablemente a la imaginación la imagen del caballo de Troya. Con más de cuarenta años de retraso, acaba de entrar de golpe por la puerta grande un cuadro vivo que trae en sus entretelas todo lo que el encastillamiento y cerrillismo hispano ha estado intentando machacar a machamartillo”. A lo que el autor gallego añadía: “La dimensión épica y ética del gran cuadro de Picasso –una pintura moral– exige al espectador su participación estética: una actitud ética. Nuestro aislamiento colectivo durante años, la falta de familiaridad con los movimientos y metamorfosis de la cultura moderna, nuestros resabios ‘inculturales’ y oscurantistas, dificultarán sin duda el encuentro real y efectivo con la obra de Picasso” (Ríos, 1995: 227 y 228).

Como ya habíamos apuntado, las historias de marginalidad, traición y desamor que encontrábamos en *Cortejo de sombras* configuraban lo que el autor quiso llamar “*La novela de Tamoga*” –municipio ficticio en cuya estación un letrado “con dos letras desdibujadas” venía a “indicar con toda propiedad: ‘Ahoga’” (Ríos, 2007: 9)¹⁴. Para Ríos, vistas con “la perspectiva del tiempo, que es el mejor mirador”, estas narraciones eran un intento de rendir cuentas con “una España” que le “olía a alcanfor, cuando no a chamusquina”. Que le “dolía menos que a Unamuno, cuya célebre frase” encontrábamos “parafraseada en farsa y traducida fielmente por el narrador de *Larva* con la exclamación: ‘Spain pains me!’” (Ríos, 2007: 9).

En la entrevista, Ríos confesaba que su “capítulo favorito” del libro era, quizás, “Palonzo”. Para el escritor de Vigo, era en éste en el que mejor se intuía “una mayor preocupación por la construcción del lenguaje” o “la distorsión del lenguaje”. Siendo la narración en sí “un homenaje a Guimarães Rosa”, su “escritor latinoamericano favorito”. Por lo que “Palonzo” era una tentativa del gallego “de hacer en español” lo que el brasileño había hecho “tan maravillosamente en su portugués *brasileiro*”¹⁵ (Hermoso, 2008).

En los veinticinco años que separaban su primer volumen de cuentos de *Larva. Babel de una noche de San Juan*, Ríos había emigrado a Londres, tratando de “ensanchar el castellano y sacarlo de sus castillas” para, de esta manera, “reflejar el mestizaje y cosmopolitismo de la gran ciudad como resumen del mundo”, en contraste a “esa Galicia del tipismo, la quemada y la superficie folclórica” que tanto le repelían (Hermoso, 2008). Con su exilio londinense, el autor había intentado, en definitiva, distanciarse lo más posible de su “pasado” y de “su llano castellano” –que, en parte, todavía era el de *Cortejo de sombras*– para, en última instancia, “desaprenderlos” y desprenderse “de un país” y “una atmósfera asfixiantes”¹⁶ (Ríos, 2007: 8 y 9).

¹⁴ En el volumen, Ríos realizaba una asimilación y reelaboración de los postulados narrativos y estéticos de autores como William Faulkner o Sherwood Anderson, adaptándolos a la Galicia de la postguerra franquista. Las tierras gallegas que Ríos evocaba, escondidas bajo la denominación “Tamoga”, configuraban, como se ha apuntado en alguna ocasión, una nueva “geografía de la derrota” como “Yoknapatawpha County”, “Winesburg, Ohio” o “Región”.

¹⁵ En un artículo aparecido en la *Revue de littérature comparée* el año 2018, Inès Oseki-Dépré caracterizaba de esta manera el modernismo brasileño, que luego tanto influenciaría a João Guimarães Rosa: “Le terme de « modernisme » renvoie au mouvement culturel et artistique fondé en 1922 à Sao Paulo, un siècle après l’Indépendance du Brésil (7 septembre 1822), au moment où, dans une ville nouvellement industrialisée, des artistes brésiliens récemment arrivés d’Europe, principalement de France, se sentent prêts à proposer des œuvres qui rompent avec les canons traditionnels. Ces dernières seront caractérisées d’un côté par la recherche d’un nouveau code, de l’autre par la production de nouveaux messages (thèmes, motifs, etc.) liés à la « brasilianité ». [...] Le centenaire de l’Indépendance prend ici une valeur symbolique dans la mesure où l’une des revendications des artistes de la Modernité brésilienne est la constitution d’une langue du Brésil contre le portugais langue officielle” (Oseki-Dépré, 2018: 151).

¹⁶ A este respecto, Octavio Paz, en conversación con Ríos afirmaba que: “Los grandes escritores españoles siempre fueron universales. Una literatura es una lengua; también es un espacio y es un

Los más de diez años que le llevarían a Ríos la composición y ensamblaje definitivos de la primera entrega de *Larva* habrían visto como el autor gallego abandonaba los postulados de uno de sus referentes literarios iniciales, William Faulkner –al que Ríos habría leído en paralelo a Valle-Inclán¹⁷–, para abrazar los de otro, el James Joyce de *Ulises* (1922) y *Finnegans Wake* –que, en último término, sería una de sus principales influencias al redactar el ciclo de *Larva*. Si el modelo narrativo del americano le había permitido a Ríos explorar “el país oprimente que dejaba atrás” (Ríos, 2007: 8) –esto es, los paisajes de la Galicia franquista de la postguerra, con sus personajes brutales y desamparados–, el complejo y proteico estilo que el irlandés desplegó en la parte final de su obra, le servirían al gallego para desarrollar una propuesta que ampliara los márgenes de la creación literaria patria y las posibilidades lingüísticas del castellano. Para Ríos, “la subversión del lenguaje era la mejor aspirina para el mal de los Pirineos” (Ríos, 2007: 9).

De manera que, dentro del campo literario español, Ríos apostaría por seguir la senda marcada por Luis Martín-Santos y *Tiempo de silencio* y abandonaría la de otro de sus novelistas de referencia durante los años sesenta, el Juan Benet de *Volverás a Región* (1967). Una “apuesta” que pasaría por anteponer el modelo modernista de Martín-Santos –que intentaba abrir nuevas vías en la novela española– por encima del modelo de la memoria, más melancólico –por la desaparición de esas formas narrativas clásicas¹⁸–, de Benet. Según Ríos:

También es posible llegar a las guerras de los cien años de soledades, llenas de ruidos y furias, con cien años de retraso. Herrumbrosas lanzas en ristre. “Siempre he querido escribir una novela decimonónica”, repetía no hace mucho Juan Benet, con motivo de la publicación de la segunda entrega de su novela *Herrumbrosas lanzas*. Para ese viejo

Historia... pero una literatura es asimismo una relación con otros espacios, con otras lenguas, con otras historias, con otras literaturas, con otros tiempos...” (Paz y Ríos, 1999: 107).

¹⁷ Como reconocía el propio Julián Ríos: “Mi ambición fundamental con *Cortejo de sombras* era emular a Valle-Inclán, en el sentido de que si él quiso hacer una síntesis de las Américas en *Tirano Banderas* yo quise hacerla de Galicia, aunque sin regionalismos de ninguna clase” (Hermoso, 2008). Por otro lado, de nuevo, Paz recordaba a Ríos que “hubo un momento de diálogo en la época del Modernismo. Los españoles, por primera vez, oyeron a los poetas hispanoamericanos y luego los poetas hispanoamericanos oyeron a los españoles. [...] Valle-Inclán es el mejor ejemplo de un escritor simultáneamente español e hispanoamericano” (Paz y Ríos, 1999: 87).

¹⁸ En su “Prólogo a *El Ulises de James Joyce* de Stuart Gilbert”, Benet confesaba lo siguiente: “Es muy posible que mi postura respecto a uno de los hombres que sigue siendo considerado como una de los más grandes renovadores del género literario, del siglo XX y de todos los siglos, sea tenida por retrógrada. No sólo es muy posible sino que es lo más probable. Nada es más fácil que entender tal postura como la expresión de un deseo –mejor o peor disimulado– conservador; de una adición al rigor y a las limitaciones formales de que gozara el género antes de ser roto por Joyce; de una nostalgia por la forma antigua y, sobre todo, de una incompreensión y una impotencia para disfrutar de las nuevas libertades y vislumbrar las posibilidades que la ruptura ofrece al futuro literario” (Benet, 1997: 141). No sería descabado pensar, quizás, que estas mismas palabras que Benet dedicaba a Joyce estaban también dirigidas a reprender a toda esa corriente de la narrativa española que encarnaba Julián Ríos.

viaje sí se necesitan alforjas, y la máquina del tiempo de Wells. Pero ésa parece ser también la imposible aspiración de gran parte de la “nueva” novela española. Se ve que en la tierra del *Quijote* aún no se ha entendido la lección de Pierre Menard (Ríos, 1995: 98).

La “antinovela” de los años ochenta

Gonzalo Sobejano, en su artículo “La novela ensimismada (1980-1985)”, diferenciaba tres grandes tipologías o “zonas” narrativas que permitían clasificar la producción novelística que se había dado durante la primera mitad de la década de los años ochenta en España: la “neonovela”, la “metanovela” y la “antinovela”. Si Sobejano llamaba “neonovela” a aquella novela que pugnaba “por añadir algo nuevo a la forma más avanzada del género” (Sobejano, 1988: 13), la denominación “metanovela” le servía al crítico murciano para definir –a partir de una referencia a Patricia Waugh– “aquella novela que de modo autoconsciente y sistemático” llamaba “la atención hacia su condición de artefacto con el fin de inquirir en la relación existente entre la ficción y la realidad” (citado en Sobejano, 1988: 19).

Por último, Julián Ríos –junto a Juan Goytisolo– quedaba encuadrado en la categoría de la “antinovela”: aquella que desentrañaba “el género pensándose a sí misma”. Un subgénero que, aunque “por su reflexividad” podía llegar a confundirse “con la metanovela”, reservaba para ella esa capacidad de subvertir “los supuestos compositivos de la novela envolviendo en el trastorno ataques radicales contra ideas, principios o estados de cosas” (Sobejano, 1988: 17). Este tipo de narración, “de signo vanguardista eruptivo”, era propio de un tiempo¹⁹ en que “los novelistas” valoraban “más el proceso que el producto”. La “*antinovela* destructiva”, como la “*neonovela* innovadora” o la “*metanovela* autorreflexiva” compartían un mismo empeño: el de “ostentar la ficción como tal”. Un empeño que llevaría consigo la “exaltación, no de un mundo, sino de una conciencia del mundo”, la “descomposición de la ideología y de la forma novelística desgastada”, el “realce de la índole misteriosa de lo perceptible” y la “voluntad de penetrar lo oculto” (Sobejano, 1988: 12).

¹⁹ En este punto Sobejano insistirá en que este tipo de propuesta narrativa, a partir de los años ochenta, no prosperará “tanto como en los primeros años setenta”. A esta tendencia de la “antinovela” se opondrá “con eficacia mayor la novela poética [...] así como la metanovela menos destructiva” (Sobejano, 1988: 19).

Para el caso que nos ocupa, Sobejano destacaba que *Larva. Babel de una noche de San Juan*, como “farsa” compuesta a partir de “incesantes juegos de palabras” alrededor de “una sola situación parálitica” –esto es, una “orgía de una noche de San Juan en Londres”–, era un intento de “descomponer y recomponer las entrañas de la lengua para exponer la transformabilidad de ésta”. Sin embargo, el ensamblaje de los diferentes textos –primario, marginal y apendicular– que servían de sustento a la mínima trama, unido a la “atención minuciosa [...] sobre las sílabas, lexemas y sintagmas y sobre la interrelación de los tres textos” que reclamaba la novela, hacían que

ni la ansiedad de Don Juan, ni la muda pasividad de la Bella Durmiente, ni Celestina, ni Fausto, ni el Comendador ni otros mitos traídos a cuento en la nocturna mascarada [brinden] una trascendencia que compense el esfuerzo de atender a la palabrería saturadora. *Larva* puede valer como una alegoría de la corrupción humana, si se quiere, y reproduce el tedio engendrado por ella. Como antinovela absoluta cumple un cometido destructor y como metanovela lleva el escriptivismo al vértigo²⁰ (Sobejano, 1988: 19).

En consonancia con lo expuesto por Sobejano dos décadas antes, Jordi Gracia y Domingo Ródenas, en el séptimo volumen, *Derrota y restitución de la modernidad: 1939-2010* (2011), de la última *Historia de la literatura española*, dirigida por José Carlos Mainer, todavía apuntaban al hecho de que Julián Ríos integraba una reducida nómina de narradores “experimentales”²¹ que habrían representado “la culminación de un vanguardismo consciente y riguroso, que se toma a sí mismo en serio, como una última réplica a los mecanismos por los que el mercado integra y domestica las expresiones artísticas más heterodoxas” (Gracia y Ródenas, 2011: 612). Gracia y Ródenas dedicaban, en total, algo menos de diez páginas –de las más de mil que presentaba el volumen– a glosar la obra de Ríos, realizando una breve pero muy

²⁰ Este juicio de Sobejano, en relación con los de Castells (1999) y Echevarría (2005) que luego veremos, contrastaba con el de Juan Antonio Masoliver Ródenas cuando, a propósito de la primera novela de Ríos, el escritor catalán manifestaba: “Y más que en ningún otro libro suyo los juegos de palabras permiten desfosilizar la fosilizada lengua castellana. Muy pocas veces son arbitrarios caprichos del ingenio, sino parte del espíritu joyceano” (Masoliver Ródenas, 2004: 404). Así, Masoliver Ródenas consideraba que “Julián Ríos no aparece simplemente como el babélico manipulador de la lengua o el lector enciclopédico, sino como uno de los escasos escritores españoles capaz de situarse en el vertiginoso centro del arte de nuestro siglo” (Masoliver Ródenas, 2004: 401).

²¹ Ríos, en *Álbum de Babel*, aprovechaba esta defensa a Juan Goytisolo para negar la etiqueta de “experimental” que muchas veces se habría usado para categorizar su propuesta estética: “Y así, en un reciente oráculo manual de literatura española contemporánea, se despachan con unas líneas destempladas las dos últimas novelas de Juan Goytisolo, *Makbara* (1980) y *Paisajes después de la batalla* (1982), que no encajan en los planes de subdesarrollo previstos para nuestra narrativa a partir del Annus Mirabilis de 1975: para llegar al parto de los montes Pirineos, sin dolor, hay que abandonar la fecundación in vitro del ‘experimentalismo’ –que inventan ellos– por la ‘concepción clásica del relato’” (Ríos, 1995: 96 y 97).

significativa aportación a la recepción crítica que, en general, se habría dado al escritor vigués, dentro de un campo literario nacional que habría vivido un desinterés creciente hacia las propuestas afines a la de Ríos.

Primeras obras con Octavio Paz y la revista *Espiral*

Julián Ríos, como ya habíamos señalado, emigró durante los años sesenta a Inglaterra, donde publicaría, en colaboración con Octavio Paz, sus dos primeros libros: *Solo a dos voces* –una serie de conversaciones con Paz, donde Ríos daba algunas claves de lectura esenciales para enfrentarse a su producción posterior–, y *Teatro de signos/Transparencias* (1974) –una extensa antología, ensamblada a partir de textos de diferente procedencia, del Nobel mexicano. Ésta última, además, constituía la primera referencia de la editorial Espiral –donde Ríos realizaría una intensa actividad de introducción e incorporación al campo literario español de autores como John Barth, Thomas Pynchon o Severo Sarduy²². *Espiral*, además, se establecía, a finales de los años setenta, como publicación periódica para dar cabida a otros escritores y artistas con los que Ríos habría sentido una especial afinidad a nivel poético y estético como Juan Goytisolo, Joan Brossa o los hermanos de Campos²³:

La presencia de estos escritores en la revista, pertenecientes a distintos países e idiomas hispánicos, indica el propósito de establecer una comunicación permanente y efectiva entre las dos orillas del Atlántico. Pero la revista tratará, además, de dar a conocer a autores de otros idiomas que también están ampliando las posibilidades de la escritura. Me gustaría que la fuerza que haga avanzar a esta espiral sea una *radicalidad* que tenga siempre en cuenta la calidad. Esto –cuestión de rigor, de

²² En una entrevista que data del año 1977, Ríos declaraba: “La colección tiene como centro y motor la contemporaneidad, entendiendo contemporaneidad en un sentido amplio y dinámico que suele escapar a las medidas del calendario. Es evidente que hay autores de hoy por completo anacrónicos y autores del pasado que son plenamente actuales, y que incluso –así Sade y Fourier– nos traen las semillas del futuro. La colección sigue un movimiento de espiral creciente para ir recuperando a aquellos autores del pasado que son nuestros contemporáneos, muchas veces incomprensiblemente olvidados o mal conocidos, al tiempo que trata de incorporar a escritores de hoy que ya configuran o empiezan a configurar una nueva cultura. De este modo se intenta también producir un campo magnético, una red de relaciones entre las distintas obras de la colección” (Parra, 1977).

²³ El primer número de *Espiral*, titulado *Liberaciones* (1976), estaba dedicado a la denominada “poesía experimental”. En un artículo aparecido en el diario *El País* el mismo año 1977, la periodista Rosa María Pereda afirmaba: “[*Espiral*] coordinada por Julián Ríos, editada por Fundamentos, se trata un caso insólito en el panorama cultural español, y sorprendente por la no contaminación del tema, por la voluntaria vocación literaria y por su mantenimiento en esos lugares de la transgresión donde el género literario demuestra ser al menos tan endeble como el resto de los géneros todos”. Pereda, además, caracterizaba *Espiral* como una “revista isla en la literatura española” (Pereda, 1977). La mención insular no era casual, dado que muchas veces se ha querido ver la labor literaria y crítica de Ríos como cercana a la del canario Andrés Sánchez Robayna –a quien Ríos dedicará uno de los capítulos de *La vida sexual de las palabras*. Sánchez Robayna, por contrapartida, haría las labores de editor del volumen dedicado a Ríos, *Palabras para Larva* (1985).

obstinado rigor— excluye radicalmente a las *vanguarderías* infantiles con sus escuelas o secuelas (Parra, 1977).

Después de estos dos libros-intervenciones y compaginando su actividad como editor en *Espiral*, Ríos empezaba a trabajar en lo que sería su principal proyecto literario: el ciclo novelístico de *Larva* que, como sabemos, modelaría toda su producción narrativa posterior —después de abandonar definitivamente la posibilidad de publicar *Cortejo de sombras*²⁴. En *Larva*, Ríos intentaba llevar a cabo un viejo propósito de Paz: el de una novela que integrase su desarrollo narrativo y su acercamiento crítico en una misma unidad literaria, borrando por completo las fronteras que, a nivel genérico se habrían venido configurando a lo largo de la historia literaria moderna, entre teoría y praxis y, de manera más concreta, entre los diferentes géneros literarios²⁵. Un tipo de obra que perteneciera abiertamente a esa tradición moderna que, en España, se había ido quedando cada vez más arrinconada, en beneficio de otras formas más “conservadoras” de entender el arte narrativo.

Larva: modernidad, lenguaje y tradición

La idea principal que queremos defender y desarrollar en este segundo punto del trabajo sería que, a nuestro entender, la obra de Julián Ríos se sostiene sobre tres pilares fundamentales: en primer lugar, en un uso “creativo” —en el sentido de poético— del lenguaje basado, en gran parte, en la alteración de sus códigos gramaticales y léxicos básicos —siguiendo una voluntad de llevarlo a los límites, a la frontera de lo inteligible. En segundo lugar, en un intenso diálogo con la tradición literaria y artística universal —y muy particularmente la española. En concreto, con aquellas obras que forman parte de la tradición moderna —según la formulación de Octavio Paz, que veíamos en la introducción de este trabajo; una tradición que podríamos rastrear hasta la antigüedad clásica, de Apuleyo y Petronio a Cervantes y Sterne y de estos a Joyce, Gadda o Schmidt. En tercer lugar, en una voluntad de experimentar con todas las

²⁴ Como veíamos al inicio de este capítulo, el seminal volumen de narraciones de Ríos tardaría cuatro décadas en reeditarse. Ríos explicaba de esta manera la decisión de posponer tanto tiempo su publicación: “Vivo el renacimiento de este libro como algo gratificante, porque si en su día decidí dejarlo para después porque había estallado en mí una escritura que yo creía más ambiciosa, avanzada y rompedora, ahora me ilusiona que vea la luz en este nuevo contexto, en el que se van a editar todos mis libros, los viejos y los modernos, porque mi vocación siempre ha sido ser un escritor plural, como un día dijo de mí Octavio Paz” (Hermoso, 2018).

²⁵ En *Solo a dos voces*, Octavio Paz revelaba lo siguiente: “hace muchos años escribí una novela pero era tan mala... Era un pastiche de Lawrence, así es que decidí destruirla. [...] En realidad, esa novela es *El laberinto de la soledad*. Destruí la novela porque los personajes hablaban como en *El laberinto de la soledad*; me di cuenta que lo único interesante era lo que decían los personajes” (Paz y Ríos, 1999: 137-139).

posibilidades que daría una forma narrativa, la novela, que, alejada de convenciones genéricas rígidas, se pudiera concebir como un verdadero “campo de pruebas” donde los juegos lingüísticos, narrativos, metaliterarios, de formato, de estructura..., se fueran alternando con pasajes narrativos o ensayísticos más clásicos, con prosas de crítica-ficción, con diarios de viajes, con diarios de lecturas o con fragmentos de crítica artística.

Así pues, subversión del lenguaje, diálogo con la tradición y experimentación con las formas narrativas serían las tres herramientas de las que se servirá Ríos para articular una propuesta literaria que, dentro del campo literario español de la Transición, pueda ampliar el ámbito de lo “decible”²⁶ y de lo “narrable” –haciendo visible aquello que se escondería detrás de unas palabras y unas formas narrativas que, después de décadas de dictadura, habían quedado acartonadas²⁷. El objetivo de Ríos era, pues, equiparar la literatura española a las grandes literaturas del momento –que ahora cabía encontrar antes que en Francia, Alemania o España, en Argentina, México o Brasil²⁸. Literaturas todas ellas que, de una manera u otra, habrían sabido reencontrar ese camino hacia la modernidad que nunca debieron abandonar.

Usando un lenguaje renovado y desprejuiciado e intentando asimilar la influencia de las nuevas corrientes de la modernidad literaria que –sobre todo desde Latinoamérica– empezarán a llegar a Europa, Ríos desplegará una propuesta literaria que, sin tener en cuenta fronteras nacionales o géneros literarios, intentará encauzar la deriva “conservadora” de la literatura española por la senda de la tradición moderna

²⁶ Cabría recordar aquí el célebre *dictum* de Ludwig Wittgenstein, traído a colación en más de una ocasión por Ríos, que dice que “los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo” (citado en Ortega y Ríos, 1985: 231).

²⁷ Ríos, parte del convencimiento de que “la corrupción del lenguaje es síntoma de otras corrupciones” (Paz y Ríos, 1999: 23). Es por ello que el lenguaje de *Larva* se erigirá como una tentativa de sanear y actualizar toda una retórica, heredada del franquismo, que todavía se hallaría presente en gran parte de las obras literarias aparecidas en la democracia.

²⁸ En su serie de entrevistas con Paz, Ríos sostenía que “el acercamiento de los españoles a la novela hispanoamericana les [iba] a permitir conocer aunque muchas veces de segunda mano, una serie de puntos de referencia fundamentales que España olvidó durante muchos años” (Paz y Ríos, 1999: 89-91). Dentro de esta coyuntura, un caso especialmente interesante era el de la literatura brasileña, a la que Ríos llegaría a partir de Paz. El mexicano, que mostrará un gran interés por la poesía concreta de los hermanos de Campos, puntualizaría, sin embargo, que: “Admiro, como sabes, a varios poetas concretos y yo mismo he intentado algo en esa dirección. Pero los recursos de la poesía concreta son limitados. Después de todo, el lenguaje se despliega en el tiempo. La palabra es temporal: es el discurso, el curso. Esto lo vio admirablemente Joyce. No es un azar que su preocupación por el habla esté en relación con su preocupación por el tiempo. La forma que adopta *Finnegans Wake* es la de un discurso, de un curso, el curso del río que recorre, el recurso” (Paz y Ríos, 1999: 81). Por otro lado, Paz ya había dejado escrito, unos años antes, en su libro *Los signos en rotación* (1965) lo siguiente, a propósito de *Finnegans Wake*: “La obra poética más vasta y poderosa de la literatura moderna es quizá la de Joyce; su tema es inmenso y mínimo: la historia de la caída, velorio y resurrección de Tim Finnegan, que no es otro que el idioma inglés. Adán (todos los hombres), el inglés (todas las lenguas) y el libro mismo y su autor son una sola voz que fluye en un discurso circular: la palabra, fin y principio de toda historia. El poema devora al poeta” (Paz y Ríos, 1999: 80).

emancipadora. Esto, como veremos a continuación, quedará ya plasmado en su primera obra, *Larva. Babel de una noche de San Juan*; en concreto, en la caracterización que realizará Ríos de sus tres personajes principales: Babelle, Milalias y Herr Narrator.

Babelle: el uso del lenguaje en *Larva*

La palabra estalla.
Julián Ríos, *Álbum de Babel*

Julián Ríos, en su volumen de conversaciones con Octavio Paz, recogía la siguiente cita del libro *Postdata* (1970) del Nobel mexicano:

La crítica del lenguaje es una operación activa que significa minar el lenguaje para descubrir lo que está escondido: los cimientos carcomidos de las instituciones, el subsuelo fangoso, los animales viscosos, el cemento y la sed, los corredores y los subterráneos interminables como prisiones (Paz y Ríos, 1999: 18).

Como ya habíamos avanzado en la introducción de este trabajo, Ríos, siguiendo el magisterio de Paz, confeccionará, en gran medida, su obra partiendo de esta aseveración del autor mexicano. Tanto Paz como Ríos partían del convencimiento de que “el intelectual” cumplía “una función crítica” y que, por lo tanto, éste debía “tener una actitud de rechazo ante el lenguaje momificado y falso, el lenguaje-disfraz” que, en definitiva, era “el lenguaje del poder en la mayoría de los casos” (Paz y Ríos, 1999: 21).

Para analizar la peculiar concepción del lenguaje poético que aparece en las obras del gallego, creemos que sería interesante realizar un pequeño excursus que nos lleve a revisar el concepto de “lengua” –como sistema de oposiciones que se da entre los diferentes signos lingüísticos– de Ferdinand de Saussure para, a continuación, ver cómo Ríos intenta deformar y subvertir ese sistema con su particular propuesta narrativa. Para ello nos remitiremos a Émile Benveniste, que, introduciendo el psicoanálisis en su exposición, demostrará que el uso que hacemos del lenguaje es subjetivo, dentro de un código compartido como es la lengua. A partir de la referencia a Freud que hace Benveniste, nos detendremos brevemente en el artículo sobre el “Olvido de nombres propios” del psicoanalista austríaco, que utilizaremos para ilustrar el mecanismo que subyace a la propuesta de Ríos²⁹.

²⁹ La influencia de Freud la hallaremos muy pocas veces mencionada en los libros de Ríos. Sin embargo, en el capítulo dedicado a Arno Schmidt en *La vida sexual de las palabras*, Ríos escribía lo siguiente:

“B: Otra influencia decisiva, en su etapa de madurez, fue la de Freud. [...]”

A: Dr. Freud & Kompagnons. En mi opinión, no siempre una buena compañía. Fue menos alegre que la de Mr. Joyce.

C. Es legítimo que un novelista recurra a las ideas –y sobre todo a las ideas sobre el lenguaje– de un

La alteración del código lingüístico y la vida sexual de las palabras

En uno de los pasajes más citados del *Curso de lingüística general* (1916), Ferdinand de Saussure comparaba la lengua con una partida de ajedrez. Al detenerse a considerar un momento concreto de la partida –la posición de las diferentes piezas–, Saussure concluía que

una partida de ajedrez es como una realización artificial de lo que la lengua nos presenta bajo una forma natural. [...] Un estado de juego corresponde perfectamente a un estado de la lengua. El valor respectivo de las piezas depende de su posición sobre el tablero, lo mismo que en la lengua cada término tiene su valor por oposición con todos los demás términos (Saussure, 1991: 128).

El estado de lengua se establecía en la lingüística saussureana como una construcción teórica que posibilitaba el estudio de la lengua en la “*sincronía*”: como un “sistema de oposiciones” que se generaba a partir de los diferentes elementos o “signos lingüísticos” que lo integraban. Los signos nunca tenían un valor positivo, dado de antemano o exterior al sistema. Era su situación dentro del mismo y su posición relativa al resto de signos lo que constituía su entidad significativa, es decir, su valor.

En el *Curso*, Saussure llegaba a la resolución de que la lengua era “*una forma, no una substancia*” (Saussure, 1991: 171). Al hecho totalmente arbitrario mediante el cual dos elementos heterogéneos –el sonido y la idea– quedaban unidos, había que añadirle el valor relativo del signo resultante. Hablar de forma o valor lingüístico equivalía siempre a hablar de pluralidad de formas o valores, ya que la entidad que se atribuía a un signo venía dada del contraste que se producía entre éste y el resto de signos ausentes que podían ocupar su lugar³⁰.

Siguiendo el símil ajedrecístico, Saussure relacionaba las jugadas posteriores de la partida con la evolución de la lengua –de su estado– en la “*diacronía*”. Esto es, con su despliegue a lo largo de la historia, atendiendo a la sucesión de los diferentes “estados” que iría experimentando:

pensador de su tiempo. Piensa, por ejemplo, en el importante papel que jugaron en el *Tristram Shandy* las teorías de John Locke sobre la asociación de ideas.

B: Freud va a permitirle a Schmidt, a través del lenguaje, la exploración del espacio interior” (Ríos, 1991: 63).

³⁰ Según Saussure, el valor del signo lingüístico nunca venía dado directamente de la relación entre la imagen vocal y el significado, sino a partir de esa unión, cuando ésta tenía lugar dentro de un sistema de oposiciones. En el valor del signo siempre intervenían tres elementos: una determinada imagen acústica – el “*significante*”–, un concepto a ella unida –el “*significado*”– y la posición del signo resultante dentro del sistema.

El sistema nunca es más que momentáneo: varía de una posición a otra. Es que los valores dependen también, y sobre todo, de una convención inmutable, la regla del juego, que existe antes del inicio de la partida y perdura tras cada jugada. Esta regla, admitida una vez por todas, existe también en materia de lengua: son los principios constantes de la semiología (Saussure, 1991: 128 y 129).

Lo que nos devolvería a la definición inicial, que habíamos planteado, del sistema de lengua como de una construcción teórica, inexistente en el ámbito empírico, que permitiría hacer visible la “*estructura*” —el esquema organizativo— que integraba y regulaba las interrelaciones entre los diferentes signos lingüísticos. Estructura que, a su vez, se establecía como fundamento y condición de posibilidad del surgimiento de dichos signos y de sus relaciones; de la creación de sentido mediante sus oposiciones.

Para pensar dicha estructura era necesario congelar el continuum histórico, realizar una abstracción metodológica y considerar que la lengua no sufría cambios significativos durante un periodo de tiempo concreto —o que estos cambios eran poco importantes. En este sentido, se fosilizaba un estado de lengua para poder estudiar cómo se disponían y operaban en él cada uno de sus elementos. Una vez descubierta su forma de interactuar y puesta de relieve la estructura subyacente a todo estado de lengua, se podía estudiar cualquier estado, cualquier elemento y, en definitiva, el mecanismo mediante el cual otorgamos el sentido de forma mucho más precisa y exhaustiva.

Esta abstracción metodológica planteada por Saussure le serviría al lingüista suizo para salvar dos importantes problemas teóricos, a saber: las dicotomías entre “*langue*” y “*parole*” y entre sincronía y diacronía, que se establecerían como el verdadero caballo de batalla entre los lingüistas que posteriormente no querrían apartarse de los postulados de la lingüística estructural de raíz saussureana y los que considerarían que, en el fondo, el estudio de la lengua solo podía darse en la diacronía y que, por lo tanto, era necesaria una concepción menos “estática” y dogmática de la lengua:

En efecto, la inmovilidad absoluta no existe [...]; todas las partes de la lengua están sometidas al cambio; a cada período corresponde una evolución más o menos considerable. Ésta puede variar de rapidez y de intensidad sin que el principio mismo se debilite; el río de la lengua corre sin interrupción; que su curso sea suave o torrentoso es de consideración secundaria (Saussure, 1991: 195).

Así pues, Saussure, aunque no entraba a realizar un análisis exhaustivo, sí reconocía la existencia de diferentes procesos que ocasionaban distorsiones en el código que integraba el sistema lingüístico. Saussure hablaba, en la tercera parte de su *Curso*, de los “cambios fonéticos”. Éstos se establecían como “un factor de perturbación” que contribuía a “relajar los nexos gramaticales” entre las palabras y a aumentar “inútilmente la suma de las formas”. El “mecanismo lingüístico”, en consecuencia, quedaba oscurecido y se complicaba “en proporción” a estas “irregularidades nacidas del cambio fonético sobre las formas agrupadas en tipos generales” (Saussure, 1991: 219).

Las causas de los cambios fonéticos podían ser numerosas. Aunque Saussure no se decantaba por ninguna de ellas³¹: la raza, las condiciones del suelo y del clima, el estado general de las naciones, el sustrato lingüístico anterior, nuestra educación fonética, etc., sí que querríamos destacar, a propósito de esta última, que, según el ginebrino, era durante la infancia, “después de muchos tanteos, de ensayos y de rectificaciones”, cuando el niño llegaba a “pronunciar” lo que oía “a su alrededor”. Para Saussure, ahí estaba “el germen de los cambios”: en “ciertas inexactitudes no corregidas” que “predominarían en el individuo y se fijarían en la generación que crece” (Saussure, 1991: 205). Al fin y al cabo, Saussure, como quedaba plasmado en algunos de los capítulos del *Curso*, era consciente de que en su programa teórico todavía quedaban –y de ello daría buena cuenta en el resto de sus escritos– muchas cuestiones en las que todavía cabía profundizar. El propio Saussure, recuperando la referencia al ajedrez que encabezaba este apartado, admitía que

sólo hay un punto en que la comparación no concuerda: el jugador de ajedrez *tiene la intención* de realizar el desplazamiento y de ejercer una acción sobre el sistema, mientras que la lengua no premedita nada; es espontánea y fortuitamente como sus piezas se desplazan –o mejor se modifican– en ella [...]. Para que la partida de ajedrez se parezca por entero al juego de la lengua, habría que suponer un jugador inconsciente o ininteligente (Saussure, 1991: 129 y 130).

Casi medio siglo después de la aparición del *Curso de lingüística general*, Émile Benveniste, aprovechando la senda abierta por el lingüista de Ginebra –que, a partir de Lévi-Strauss, tanto influenciaría al estructuralismo–, en su libro *Problemas de lingüística general* (1966), ya apuntaba el hecho de que “el universo de la palabra” era “el de la subjetividad”. El francés, siguiendo la pauta del psicoanálisis freudiano,

³¹ El propio Saussure confesaba que “la búsqueda de estas causas es uno de los problemas más difíciles de la lingüística” (Saussure, 1991: 203).

planteaba que el sujeto se servía de “la palabra y del discurso para ‘representarse’ [a sí] mismo”. A partir del uso particular que cada individuo hacía del lenguaje –que podríamos relacionar con algunas de las causas del “cambio fonético”–, Benveniste convenía que

el lenguaje es utilizado como palabra³², convertido en esta expresión de la subjetividad apremiante y elusiva que forma la condición del diálogo. La lengua suministra el instrumento de un discurso en donde la personalidad del sujeto se libera y se crea, alcanza al otro y se hace reconocer por él. Ahora, la lengua es estructura socializada, que la palabra somete a fines individuales e intersubjetivos, añadiéndole así un perfil nuevo y estrictamente personal. La lengua es sistema común a todos; el discurso es a la vez portador de un mensaje e instrumento de acción. En este sentido, las configuraciones de la palabra son cada vez únicas, pese a realizarse en el interior y por mediación del lenguaje. O sea que hay antinomia en el sujeto entre el discurso y la lengua (Benveniste, 1997: 77 y 78).

Algo que, ahora sí, podríamos relacionar con todo ese ingenio lingüístico que hallábamos en *Larva*. Si el lenguaje durante la dictadura y, aún después, en la Transición, había quedado “fossilizado” y aquejado de un casticismo que habría ido sedimentando en él a lo largo de décadas, entonces, –a tenor de esa antinomia entre “lo que somos” y “lo que queremos ser” que habría detectado Benveniste–, Ríos se habría valido de las posibilidades de alteración del código lingüístico –que la literatura permitía– y del diálogo –con la tradición, con las otras literaturas– para proyectar un “nosotros” más plural, dinámico, festivo y moderno³³. Todo aquello que la España franquista no había sido y que la España democrática luchaba por ser. En consonancia con todo ello, Benveniste concluía que

³² Aquí, Benveniste empleará el término “palabra” (*parole*) como un equivalente del francés “*mot*”. Posteriormente, en la misma cita, lo utilizará para referirse al “habla”, que podremos entender, en un sentido amplio, como “discurso”.

³³ En la primera entrega de *Larva*, Ríos escribía: “[Baile de disfraces –y verbaile de disfraces: carnavales de las parolas: vertiginoso travestivals–, bacanalgarabía ensordecedora. Locuras de una noche de junio, Midsummer Madness!, en la ‘folie’ de Fulham, la horrorosa villa de las villanías, profusamente decorada con motivos trebolescos para el festival maléfico del *Clover Club*. Un party monstruo! Bacanal de una noche de verano montada, para dar espectáculo!” (Ríos, 1983: 454). Cabe destacar aquí que el motivo carnavalesco lo encontraremos presente en todas las novelas del ciclo. Como el mismo Ríos apuntaba: “*Larva* es una novela carnavalesca que lleva incorporada su propia crítica, parodia y glosa –como si dijéramos que en el pecado lleva la penitencia... Ese comentario interno o ‘ecomentario’ implica, ante todo, que las frases están llenas de disfraces, que las palabras son larvas o máscaras y están sobrecargadas de significados: de ahí quizás esa ‘apariencia de sofocamiento’” (Carrera y Ríos, 1985: 219). Esta última apreciación de Ríos vendría a rebatir aquella otra de Borges, recogida por Haroldo de Campos, que aseguraba que “el español no se presta a juegos verbales demasiado complejos” (citado por Campos, 1985: 9). El ciclo novelístico de *Larva* sería una enmienda a la totalidad de esta afirmación del poeta argentino.

Freud ha alumbrado decisivamente la actividad verbal tal como se revela en sus desfallecimientos, en sus aspectos de juego, en su libre divagación cuando queda suspendido el poder de censura. Toda la fuerza anárquica que refrena o sublima el lenguaje normalizado tiene su origen en el inconsciente. Freud ha observado también la afinidad profunda entre estas formas del lenguaje y la naturaleza de las asociaciones que se establecen en el sueño, otra expresión de las motivaciones inconscientes. Se vio conducido así a reflexionar sobre el funcionamiento del lenguaje y en sus relaciones con las estructuras infraconscientes del psiquismo, y a preguntarse si los conflictos que definen tal psiquismo no habrían impreso su huella en las formas mismas del lenguaje (Benveniste, 1997: 78).

La exposición de Benveniste hacía alusión, pues, a un fenómeno que Freud habría detectado y analizado –y que en *Larva* hallaríamos al descubierto, a medida que los juegos de palabras se sucedían unos a otros– en el artículo “Olvido de nombres propios” de su volumen *Psicopatología de la vida cotidiana* (1901). En él, Freud, a partir de una anécdota que le habría sucedido durante un viaje³⁴, exponía que, en aquellos casos en que se olvidaba un nombre propio, este lapsus venía acompañado normalmente de un recuerdo erróneo. De manera que el nombre olvidado quedaba inmediatamente sustituido por otro nombre incorrecto. Esta sustitución involuntaria no era, en ningún caso, inocente ya que, según Freud,

tal desplazamiento no se halla a merced de un mero capricho psíquico cualquiera, sino que sigue determinadas trayectorias regulares y perfectamente calculables, o, por decirlo de otro modo, presumo que los nombres sustitutivos están en visible conexión con el buscado, y si consigo demostrar la existencia de esta conexión espero quedará hecha la luz sobre el proceso y origen del olvido de nombres (Freud, 1999: 10).

El motivo del olvido no era otro que el intento de reprimir, en la conversación con su compañero de viaje –un desconocido–, los pensamientos y palabras que el hablante – en este caso Freud– hubiera podido relacionar con el tema “muerte y sexualidad”. Así, Freud, al intentar recordar durante la charla el nombre del “artista que, en la catedral de Orvieto, pintó los grandiosos frescos de ‘las postrimerías del hombre’”, habría olvidado el nombre de “*Signorelli*” y recordado los de “*Botticelli* y *Boltraffio*” (Freud, 1999: 13).

³⁴ Freud planteaba en el texto la siguiente situación: “Fue en el curso de un viaje en coche desde Ragusa (Dalmacia) a una estación de la Herzegovina. Iba yo en el coche con un desconocido; trabé conversación con él y cuando llegamos a hablar de un viaje que había hecho por Italia, le pregunté si había estado en Orvieto y visto los famosos frescos de...” (Freud, 1999: 11).

A través de una intrincada red de asociaciones entre los diferentes nombres y los temas de conversación que se habrían dado durante el viaje, Freud demostraba que “la repugnancia a recordar se refería a un objeto, y la incapacidad de recordar” surgía “con respecto a otro”. Lo que demostraba que los nombres substitutivos, lejos de presentarse aleatoriamente, actuaban como en “una especie de transición”, aludiendo “tanto a lo que [se] quería olvidar como a lo que [se] quería recordar” y mostrando, a su vez, que la “intención de olvidar algo no [habría] triunfado por completo ni tampoco fracasado en absoluto” (Freud, 1999: 13). A lo que Freud añadía: “Es muy probable que un elemento reprimido esté siempre dispuesto a manifestarse en cualquier otro lugar, pero no lo logrará sino en aquellos en los que su emergencia pueda ser favorecida por condiciones apropiadas” (Freud, 1999: 14).

Es por ello que la actividad poética en *Larva*, realizando el camino inverso al que proponía Freud, intentaba poner al descubierto todo ese engranaje –para burlarlo– de censuras que hallaríamos en nuestro “inconsciente lingüístico” colectivo. Su estrategia no era otra que la que antes mencionaba Benveniste: el uso del juego lingüístico, la libre divagación y el intento de aprovechar cada una de las asociaciones que a nivel inconsciente pudiesen despertar en el lector lo que subyacía bajo las palabras: la “vida sexual” de éstas.

Una “algarabía” de lenguas

Un ejemplo que ilustraría perfectamente la manera como Ríos habría empleado el lenguaje poético para subvertir ese código de oposiciones, que veíamos descrito en el *Curso* de Saussure, sería el capítulo “Algarabía” de *Larva. Babel de una noche de San Juan*. En la cuarta parte de la novela, Ríos había intentado “escribir un texto que recogiese la aportación del árabe a nuestro idioma”. Para ello, Ríos habría tenido que confeccionar “previamente un diccionario de arabismos, de palabras españolas de etimología árabe” y, a partir de éste, realizar “una selección de palabras” que pudieran servir para el relato. El objetivo de Ríos no era otro que el de “arabizar el texto, sin que éste fuera incomprendible o pareciera escrito en arábigo o en chino” (Ortega y Ríos, 1985: 231). Un ejemplo de esto –de los muchos que encontraríamos a lo largo del capítulo– sería este pasaje:

Sinbad, desalborozándose, alborotado: Afuera las mascarillas, mascarón. Hasta que se las arrebatemos al más mamarracho de esta mascarada. Embazándose, qué julepe,

con sus bazas. Hala!, a halagar a las huríes. De bazar en bazar, al azar!, hasta el Bazar amapolado (Ríos, 1983: 193).

“Algarabía” era, pues, en palabras del crítico Julio Ortega, “un himno a esa parte del idioma que por su origen”, por su “sonoridad líquida” y su “ligereza vocálica”, podía remitir “a las memorias eróticas” (Ortega y Ríos, 1985: 229). Una referencia que, una vez más, remitía a esa “vida sexual de las palabras”, vinculada a una tradición árabe, que todavía estaría muy presente en nuestra cultura y en nuestro idioma –como Ríos se empeñaba en demostrar. Una tradición que se habría querido subestimar y anular completamente durante nuestra historia reciente:

En esta estereofonía o polifonía de idiomas distintos, resonando en el castellano, una parte importante, lógicamente, tenía que corresponder a nuestro pasado lingüístico. Y dentro de este pasado, como se sabe, el árabe es fundamental. Y para resaltarlo –y rescatarlo– toda esa parte titulada “Algarabía” está escrita con palabras de origen árabe (Ortega y Ríos, 1985: 230).

Cabría destacar, sin embargo, llegados a este punto, que la aparición e intento de traducción al español de vocablos y sonidos de otras lenguas era una constante en *Larva*. A lo largo de sus páginas podíamos encontrar palabras en inglés, francés, portugués, catalán, sueco, checo, japonés, etc. Ríos habría intentado que “en la Babel de esa noche de Don Juan, gracias a la promiscuidad de las palabras”, nuestro “llano castellano” pudiera “llegar a ser todos los idiomas”. Así, en *Larva*, los idiomas se disfrazaban “de otros idiomas, en especial de español” (Ríos, 1985: 239). De ahí que la novela fuera caracterizada por su autor como “A great feast of slanguages... Festín de lenguas” (Ríos, 1983: 75). Un festín que, a la postre, ya estaría prefigurado en el nombre³⁵ de la heroína de la novela: “Babelle”. Un “alias” que apuntaba, según Isabel Castells “no sólo a la belleza femenina”, sino también “a esa característica esencial en la obra de Ríos [...]: el galimatías verbal, el triunfo rotundo del significante sometido a caprichosas pero razonadas mutaciones, a embrollantes pero sugerentes rozamientos” (Castells, 1999: 28) que, muchos siglos antes, ya encontraríamos prefigurado en el mito bíblico de la Torre de Babel, que daba título a los volúmenes primero y cuarto del ciclo narrativo del autor gallego.

³⁵ En *Poundemonium*, segunda novela del ciclo de *Larva*, donde se daba continuidad a las aventuras de Babelle, Milalias y Herr Narrator, Ríos utilizaba la expresión de ecos shakesperianos “qué hay en un nombre” en dos ocasiones (Ríos, 1986: 67 y 87). Como quedaba patente en su composición, los nombres de los personajes que iban apareciendo a lo largo del ciclo aportaban a su personalidad y peripecia toda una gama de matices relacionados con el resto de personajes, obras o anécdotas de la historia literaria a las que hacían referencia. Algo que, por otro lado, ya se adivinaba en el título de esta segunda entrega, con la mención a Ezra Pound.

Milalias: el encauzamiento de la tradición en *Larva*

A: El verbo se hizo carnaval...

B: Carne de novela hechas de novelas.

C: Dentro de la ejemplar tradición quijotesca.

Julián Ríos, *La vida sexual de las palabras*

En el primer artículo de *Quijote e hijos* (2008), Julián Ríos daba cuenta de la manera como Thomas Mann, el gran escritor alemán, habría realizado la travesía que lo llevaría del puerto de Boulogne-sur-Mer en Francia a su exilio norteamericano en Nueva York. Según Ríos, para aprovechar los momentos de ocio que el viaje le habría ido proporcionando, entre sus quehaceres literarios y los compromisos sociales con el resto del pasaje, Mann se habría dedicado a leer intensamente el *Quijote*.

La inmersión que Mann había de realizar en la obra de Cervantes durante todo su itinerario iba a quedar recogida en su *Viaje por mar con Don Quijote* (1926). Aunque la anécdota no iba a quedar apuntada en este dietario, el autor alemán sí que había de dar cuenta, en su “diario íntimo, verdaderamente íntimo, que solo pudo consultarse veinte años después de su muerte”, según nos revelaba Ríos, de las impresiones que la presencia de un “desconocido solitario, [...] con frecuencia parapetado tras un libro o escribiendo en el comedor y en sobrecubierta” (Ríos, 2008: 24 y 25) le habrían provocado.

El misterioso joven, un norteamericano, aprendiz de escritor y aficionado a las novelas de James Joyce, resultaba la excusa perfecta para que Ríos trazara en su ensayo, casi ochenta años después, a partir de la presencia de ese joven y de la curiosidad del futuro premio Nobel, una particular “genealogía literaria” –término que titulaba el volumen de ensayos del gallego– que lo llevaría de Cervantes a Flaubert, y del francés a Joyce y Mann. Según Ríos:

A Joyce y Mann les unen el punto de partida y el final [...]. Ambos empezaron como herederos del naturalismo, influidos por la novela realista francesa, muy en especial la de Flaubert, y acabaron en la meta y metamorfosis del mito. Los dos fueron mitógrafos, grandes evocadores y recreadores de mitos, por medios muy distintos. Sus materiales son distintos pero la argamasa y la argucia que los une es la misma, el humor y la

parodia, que ambos aprendieron de Cervantes, a través principalmente del más quijotesco de los autores: su mutuo amigo y maestro Flaubert (Ríos, 2008: 27).

Así pues, la “fascinación de Mann por un autor aparentemente tan alejado de él como Joyce” (Ríos, 2008: 26) serviría a Ríos para, a partir de la influencia de Cervantes, incluir a ambos escritores dentro de una misma tradición literaria. Una tradición, la de la gran “Literatura” occidental, que, como ya habíamos avanzado anteriormente, sería aquella de la que Ríos se sentía verdadero heredero y continuador. Quizás, la gran ironía que habría de marcar, durante la primera década de nuestro siglo, la recepción crítica de la obra del escritor de Vigo sería que, después de unos años de poca presencia a nivel mediático, se le volviera a reivindicar desde una perspectiva postmoderna que él vería como fundamentalmente ajena –en el último capítulo de este trabajo volveremos brevemente sobre esta cuestión.

Al contrario que sus exegetas postmodernos, Ríos entendía la “Literatura” como “una serie de carreras de relevos, por calles y direcciones distintas”, en las que en una de ellas “el testigo” habría “sido y es el *Quijote*”. Para Ríos, “este testigo relevante”, que era la obra del autor español, habría “ido pasando de la mano de Cervantes a las de Fielding, Smollett, Sterne, Diderot, Flaubert, Joyce y compañía”, siguiendo una cronología que nos llevaría a reconocer que

el Caballero de la Mancha encontró su verdadera descendencia al otro lado de la Mancha, del canal de la Mancha, fecundando así la novela inglesa, después de fecundar la novela moderna. En esa prosa sabia –con be y uve– iba a encontrar su prosapia la novela anglosajona. Y una nueva vía por la que no tardaría en llegar a Francia, pese a todos sus desvíos, un viajero sentimental y autor errante o escritor de “anécdotas errantes” llamado Laurence Sterne. Ancha es la Mancha y aquí me ensancho, hubiera podido decir Don Quijote al ver cómo su loca gripe española o *influenza* se iba extendiendo a ambos lados del Canal, sin que ningún cordón de cordura pudiera impedirlo. Y mientras tanto, España, para algo están los Pirineos mentales (y mal haya quien mal piense de la *orogenialidad* española...), permanecía libre del contagio, de esa infección de ficciones capaz de inficionar la realidad misma (Ríos, 1995: 189).

Llegados a este punto, no sería difícil encontrar alguna resonancia entre lo propuesto por Ríos y las tesis defendidas por el eminente crítico y escritor norteamericano Harold Bloom en su libro *The Anxiety of Influence* (1973). Bloom entendía la historia de la literatura como la historia de las influencias que se habrían dado entre los diferentes

autores. Estas “relaciones intrapoéticas” que se habrían ido estableciendo entre ellos, canalizadas a partir de las “malas lecturas” –*missreadings*– que los contemporáneos hacían de los “clásicos” –que ocupaban un lugar preeminente en el canon literario–, convertían a cada autor en un heredero “forzoso” de una tradición –que lo marcaría de manera necesaria pero sesgada. A los sucesores de Cervantes, como Sterne o Diderot, les habría sido imposible deshacerse de la influencia del escritor castellano. A su vez, los epígonos cervantinos habrían influenciado forzosamente a otros autores posteriores, como Flaubert, Mann o Joyce para así, progresivamente, dar lugar a un verdadero “árbol genealógico” de influencias que irían a parar a la cúspide del canon: el genio sobre el que tanto habría teorizado Bloom:

La historia poética [...] sería indistinguible de la influencia poética, pues los poetas fuertes forjan esa historia malinterpretándose unos a otros para despejar un espacio imaginativo para sí mismos. [...] Los talentos débiles idealizan; las figuras de imaginación capaz se apropian de sí mismos. Pero nada sale de la nada y apropiarse de sí mismo implica ansiedad de estar en deuda, pues ¿qué fuerte forjador desearía darse cuenta de que ha fracasado en la creación de sí mismo? (Bloom, 2009: 55).

Si, para Bloom, la tradición era, en definitiva, el sustento de todo ese entramado de influencias que se establecía como la base misma de la historia literaria, para Ríos, partiendo de una óptica similar, “los tres ejemplos a seguir, guardando las distancias” serían “Rabelais, Cervantes y Sterne” (Carrera y Ríos, 1985: 226). Estos tres autores le servían al gallego para articular, en virtud de la posición central que el autor del *Quijote* ocupaba en su canon personal, toda esa tradición moderna que antes habíamos rastreado hasta Petronio o Apuleyo y que, con la posterior difusión del modelo cervantino que harían los escritores ingleses del siglo XVIII, se habría proyectado mucho más allá y cuajado en la obra de numerosos autores europeos y americanos. Una tradición que llegaría hasta nuestros días y en la que destacarían nombres como Carlos Fuentes, Arno Schmidt o Juan Goytisolo.

Así, la principal influencia de Ríos será, por afinidad lingüística y estética, la de Cervantes. Aunque Ríos se considere heredero y continuador de toda una serie de obras que tendrían su origen mucho antes que el *Quijote* –como el *Satiricón* o *El asno de oro*– la influencia del clásico castellano se dejará sentir notablemente en todos aquellos que, como Ríos, habrían recogido el “testigo” del escritor del Siglo de Oro. Ríos, aun admitiendo la deuda que *Larva* habría contraído con Rabelais o Sterne, haría explícito que

el ejemplo del *Quijote*, novela ejemplar por excelencia, está constantemente presente, a lo largo de *Larva*, ciclo de novelas autónomas aunque comunicantes: en la carrera de relevos de narradores, en las apariencias engañosas de traducción de algunos textos (qué curioso que la obra más original de nuestro tiempo finja ser una traducción, y precisamente del árabe: Cide Hamete Benengeli, autor del *Quijote*...), en los diversos juegos narrativos de peripecias, aventuras e historias intercaladas, en los espejos mutuos de la realidad y la ficción (Ríos, 1995: 190 y 191).

Una de las autoras que se habría ocupado de la influencia cervantina en el texto de Ríos sería Isabel Castells. En su artículo “*Escrivivir* la novela: Cervantes y Julián Ríos”, Castells realizaba una minuciosa exploración de todas aquellas referencias al *Quijote* que se encontrarían en *Larva. Babel de una noche de San Juan* –algunas muy difíciles de desentrañar en el texto principal, sin recurrir al índice onomástico que Ríos incluía al final del libro.

Para acometer tal empresa, Castells se centraba en la noción de “*escrivivir*”³⁶. Un “hallazgo” que, según la profesora de la Universidad de La Laguna, ya estaría prefigurado en la novela de Cervantes en cuanto que, tanto en ésta como en *Larva*, tendríamos serias dificultades a la hora de “establecer fronteras” entre “la literatura y la vida” (Castells, 1999: 21). Cabe destacar, según Castells, que “los personajes de *Larva*, igual que don Quijote, Sancho y todos sus descendientes, se saben escritos y se saben leídos, [...] más aún, los personajes *se escriben y se leen a sí mismo*” (Castells, 1999: 27). Cosa que quedaría ampliamente probada por el hecho de que, en la novela de Ríos,

Milalias [...] *puede* ser cualquier personaje, todos a un tiempo o ninguno en particular, pero *elige, desea* ser Don Quijote, de manera que nos encontramos en un caso de imitación, cuando menos, en segundo grado: don Quijote, en su vocación de personaje, imita al modelo *real* (siempre desde su perspectiva: para nosotros es tan ficticio como él) de Amadís, Milalias hace lo propio con el modelo *literario* (pero también *real*, como hemos visto) de don Quijote. Imitación de una imitación: *metaimitación*, lo que equivale

³⁶ Este término sería introducido por Haroldo de Campos en el prólogo del poemario de Andrés Sánchez Robayna *Tinta* (1981). Ríos, en uno de los apartados de su libro *La vida sexual de las palabras* dedicado a Robayna, se hacía eco de este neologismo propuesto por de Campos, a través de un diálogo que mantenían los tres protagonistas:

“C: Para empezar a recordar –a revivir– nuestra lectura de *Tinta*, podríamos detenernos un momento en este neologismo, *escrivivir*, que el poeta brasileño Haroldo de Campos aplica con toda propiedad, en la nota preliminar del libro, a la escritura de Andrés Sánchez Robayna.

B: *Escrivivir*, sí. Ojalá que ese slogan que nosotros hemos acuñado empiece a circular...

A: Poeta es el que vive la palabra –la aviva. El resto o los restos, la inmensa mayoría, son escribanos en lenguas muertas. Frente a la letra muerta, al idioma momificado, la “escritura” viva, ¿no?” (Ríos, 1991: 39 y 40).

a decir triunfo total de la literatura, autonomía del texto frente al referente real: personajes sobre personajes, literatura sobre literatura (Castells, 1999: 28).

De manera que, en palabras de Castells, el verdadero “tema” de la novela no era otro que el proceso de “escritura y reescritura de *Larva*”, por parte de estos personajes³⁷. Esta constante “metamorfosis de la novela”, a la que asistiríamos “capítulo a capítulo”, la dotaría de un marcado carácter “metaficcional”; con la particularidad de que, en *Larva*, todo ese aparato narrativo se articulaba a partir de las “palabras”³⁸: el “lenguaje” que, a juicio de Castells, se desplegaría “incesantemente en un apabullante juego de artificio que en ocasiones deslumbra y divierte y en ocasiones desconcierta y agota” (Castells, 1999: 28).

Castells, con Gonzalo Sobejano, consideraba que “la novela autoconsciente” presentaba principalmente dos “escollos”: el “cerebralismo” y el “juego gratuito”. En *Larva* –al contrario que en el *Quijote* o en *Tristram Shandy*– éstos llevaban a lo que el murciano habría considerado “un experimentalismo arbitrario” (citado en Castells, 1999: 28 y 29). Un tipo de crítica que *Larva* habría tenido que enfrentar desde el momento mismo de su publicación. Sin embargo, Ríos se defendería alegando que, en su ciclo novelístico, como en muchas otras obras de la tradición de la que el gallego se sentía parte, siempre había algún elemento al que el lector podía asirse para no perder el hilo de la narración:

Me atrevería a asegurar que *Larva* aprieta pero no ahoga. Cuando parece que vamos a perder el sentido, nos reanima con una historia o un gag aclaratorios. Lo que cuenta, en realidad, es el ahogo y desahogo de la risa. *Larva* es una farsa también en el sentido etimológico de “relleno”, en la forma de atestar el texto. Su prosa a presión trata de condensar en cada palabra (y muy especialmente en esas valijas tan diplomáticas, las “palabras-maletas” o “maletas”, de doble y triple fondo...) el mayor número de alusiones posibles (Carrera y Ríos, 1985: 220).

³⁷ Leemos en *Larva. Babel de una noche de San Juan*: “Mamutreto! Éléphantiastique! : 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 grafomanomadismo mano a mano les hacía errar erre que erre. Eme que eme. Vivir lo escrito y escribir lo revivido era uno de los trabajos parafrasisifosos de su insensatolondrado novelón de bellaquerías. Escribir, lo llamaban, sin caer en la cuenta de que se desvivían en el empeño.] Nuestro libraco...” (Ríos, 1983: 30).

³⁸ Severo Sarduy, a este respecto, juzgará que “los personajes no son más que concreciones de frases, código de papel” (citado en Castells, 1999: 31).

Al fin y al cabo, la crítica de Sobejano y Castells –como la que luego mencionaremos de Echevarría, en uno de los artículos de *Trayecto*– ya estaría prefigurada en la que en su día se le habría hecho a James Joyce, y que Ríos recogía de esta manera:

Como *Ulises* en tiempos. Basta un somero repaso a las invectivas sin inventivas contra *Finnegans Wake*, para comprobar que repiten, a veces literalmente, las andanadas anodinas que durante años recibió el *Ulises*. Los mismos “peros” con distintos collares... Los que hoy admiran, aunque sea a regañadientes, el *Ulises*, pero reniegan de su última “parodisea”, seguramente habrían atacado entonces la odisea dublinesa. Lo que no se puede negar a Joyce, en su última *pantomima*, es el *pun* y la sal... (Ríos, 1995: 178).

Aun cuando la gran crítica que se le había hecho al irlandés –al igual que a Ríos– tenía que ver con que sus incesantes juegos de palabras y su escritura “plural y proteica”, llena de referencias metatextuales³⁹ y eruditas, no estarían al alcance de todos, Ríos oponía a este argumento el que la obra del escritor de Dublín ofrecía “múltiples niveles y posibilidades de lectura” en los que “la alta cultura” alternaba “con los bajos fondos del lenguaje”. Un argumento que, después de todo, quedaba perfectamente plasmado en esta anécdota que Ríos referenciaba en su *Álbum de Babel*:

Hace algunos años tuve oportunidad de asistir a la representación de algunas escenas del *Wake* en un pub de un barrio obrero del norte de Londres y pude comprobar cómo el público, verdaderamente popular, acogía a carcajadas una serie de alusiones escabrosas que a lo mejor no son especialmente significativas para los eruditos y especialistas académicos. En aquel pub, apropiadamente llamado *The Wellington*, el funeral de Finnegan era “funferall”, velorio y jolgorio para todos, como quería Joyce (Ríos, 1995: 183).

³⁹ Por lo que respecta a Ríos, una obra que fuera del ciclo de *Larva* construirá su andamiaje narrativo a partir de constantes referencias a otros textos de la tradición será *Amores que atan o Belles Lettres* (1995) –novela epistolar, donde cada una de las veintiséis cartas que la integran estará dirigida a un ilustre personaje femenino de la historia literaria. Marco Kunz (1999) y Stéphane Pagès (2004) se han ocupado en dos extensos artículos de este libro de Ríos, aportando soluciones al enigma –alrededor del cual la revista *Quimera* organizó un concurso entre sus lectores– de quién era la homenajeada en cada carta. En el caso de Pagès, el francés destacará en su texto que, si bien Ríos reducirá “los excesos del discurso característico de *Larva*”, de nuevo “el juego y la erudición” se hallarán “en el centro” de su “producción”. En *Amores que atan* nos encontraremos, según Pagès, con una “intertextualidad difusa” donde la obra y la obra referenciada se confundirán en un mismo cuerpo textual donde se desarrollará “una escritura del homenaje”: una práctica que “salva a los textos del olvido y considera que para reescribirlos no sólo hay que otorgar primero importancia a lo ya escrito sino que, sobre todo, hay que estimar que merecen no sólo ser reescritos sino sencillamente revisitados” (Pagès, 2004: 160 y 161). A destacar que en una obra de estas características, la participación activa del lector será imprescindible – luego volveremos sobre esto último.

Herr Narrator: La novela como un juego de espejos

Loco por partida doble, Narr y Tor, por eso
le puse en germanía Herr Narrator. Ah bon.
Ya lo conocerás... En sus delirios se toma
por el autor de nuestro folletón...: Au! Tor!,
que salga el doble doblado...
Julián Ríos, *Larva. Babel de una noche de*
San Juan

El resultado de la convergencia de estos dos factores centrales en la propuesta de Julián Ríos –uso subversivo del lenguaje poético y reinstauración de la tradición narrativa moderna crítica– daba lugar a un tipo de obra muy particular, si la comparamos con el resto de propuestas que se estaban dando en aquel momento dentro del campo literario español. Obviando las publicaciones de autores como Juan Benet o Juan Goytisolo, que durante los años ochenta seguían publicando, algunas de las novelas que aparecerían durante aquellos años serían: *El siglo* (1983) de Javier Marías, *Ronda del Guinardó* (1985) de Juan Marsé, *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985) de Enrique Vila-Matas, *La ciudad de los prodigios* (1986) de Eduardo Mendoza o *Juegos de la edad tardía* (1989) de Luis Landero.

Entre todas ellas, *Larva* destacaba como un tipo de artefacto literario que intentaría llevar a las últimas consecuencias una concepción de la lengua, la escritura y la forma narrativa muy concretas: aquella que –aun teniendo referentes mucho más antiguos– se habría impuesto a partir de un momento determinado de la historia de la literatura en que, según Haroldo de Campos, se habría dado una “dissolução vertiginosa do estatuto dos gêneros, assim como de sua compartimentação lingüística”. Según el poeta brasileño, a partir del Romanticismo se iba a producir “uma revolução contra o carácter predominantemente proibitivo das normas estéticas clássicas” que se manifestaría “sobretudo [...] no campo do léxico, onde vigia a discriminação entre palavra nobres (*nobles*) e baixas (*bas*), sendo estas últimas excluídas da linguagem-padrão” (Campos, 1979: 282). Haroldo, parafraseando a Hans Robert Jauss, consideraba que sería a partir de ese momento cuando

o gênero é despojado de seus atributos normativos e mesmo de suas prerrogativas classificatórias, para ser reformulado em termos de um simples “horizonte de

expectativa”, que nos permite avaliar a novidade e a originalidade da obra, perfilando-a de encontro a uma tradição, a uma série histórica e às regras do jogo nela prevalentes. Este novo conceito não exprime outra coisa senão a constatação de uma determinada continuidade na manifestação histórica de um grupo ou família de obras, sem a tirania de uma hierarquia de gêneros limitados em número e insuscetíveis de mistura, cuja “pureza” seria avalizada por modelos vetustos (Campos, 1979: 282).

Para Haroldo, una vez “superada a rígida tipologia intemporal, com propensões absolutistas e prescritivas” motivada por el retorno a las formas clásicas del periodo ilustrado, resurgía, de nuevo, una “poética moderna” donde los géneros pasaban “a constituir um instrumento operacional, descritivo, dotado de relatividade histórica, e que não tem por escopo impor limites às livres manifestações da produção textual em suas inovações e variantes combinatórias”. Si, en este nuevo período que se abría, la idea de género habría quedado relativizada, también lo estaría “concomitantemente, a noção de uma linguagem que lhe seria exclusiva, que lhe serviria de atributo distintivo” (Campos, 1979: 282).

Con todo, este “hibridismo dos gêneros”, que interesaba a Haroldo y que, según el poeta concreto, “no contexto da revolução industrial [...] se inicia na Inglaterra na segunda metade do século XVIII”, tendría un claro precursor en la llamada “novela lúdica” –siguiendo la terminología empleada por Thomas Pavel. Un tipo de forma narrativa que habría vivido su eclosión con las figuras de Lawrence Sterne y, poco después, Denis Diderot:

Las obras de Sterne y Diderot aprovechan la lección impartida por Fielding y se sitúan en la tradición de las narraciones paródicas y burlescas de los siglos XVI a XVIII que abandonan las convenciones miméticas para divertirse a cuenta del arte de narrar, es decir, de las obras de Rabelais, Sorel y Swift. Con la llegada de Sterne y Diderot, se hace evidente que en dicha tradición debe hacerse una distinción entre las obras verdaderamente inclasificables, tanto desde el punto de vista del género como de las técnicas de representación [...], y las obras lúdicas cuyo objetivo es la representación, en un tono jocoso, de los propios procedimientos del arte de la prosa a expensas de la transparencia narrativa (Pavel, 2005: 156 y 157).

Tanto *Tristram Shandy* (1759) como *Jacques le Fataliste* (1796) eran obras que, según Pavel, “no habrían podido existir si la naturaleza misma de la novela no hubiera sido puesta en tela de juicio por el debate que oponía el nuevo idealismo defendido por Richardson y Rousseau al escepticismo irónico encarnado por Fielding” (Pavel, 2005:

157). En España, esta tradición novelística se remontaba, como hemos visto, a Miguel de Cervantes, un autor que serviría de modelo tanto a Fielding, como a Sterne y Diderot. Es por ello que Ríos estaba interesado en hacer de Cervantes una figura central de su proyecto novelístico. El autor del *Quijote* le permitía al gallego enlazar la antigüedad con la tradición moderna que referían de Campos y Pavel, trazando toda una línea de influencias que lo llevaría de la sátira menipea hasta Rabelais y Cervantes para llegar, a través de Sterne y Diderot, a James Joyce y Luis Martín-Santos.

No obstante, *Larva*, como heredera tardía de toda esta tradición, pertenecía, en opinión de Ignacio Echevarría, a un grupo de obras de carácter lúdico que habrían derivado, en la España de la Transición, en un “insignificante eclecticismo” (Echevarría, 2012). El crítico barcelonés, en una línea muy similar a la de Sobejano o Castells, dedicaba una durísima crítica en el suplemento cultural *Babelia* a *La vida sexual de las palabras*. Según Echevarría:

Toda la poética de Ríos se funda en un lamentable equívoco de naturaleza similar al que confunde su lectura de Joyce (y de Rabelais, y de Cervantes, y de Sterne). Buenamente empeñado en devolver al lenguaje “su antigua frescura”, Ríos conoce una única estrategia, a la que atribuye poderes de varita mágica pero que sólo superficialmente roza su objetivo (Echevarría, 2005: 71).

Echevarría achacaba a Ríos una alarmante escasez de recursos formales a la hora de redactar la obra. En concreto, para Echevarría, la estética de Ríos se reducía a “sólo dos: el *pun* (la paranomasia) y el calambur”; es decir, al “juego de palabras”. Un tipo de estrategia narrativa que, como sabemos, habría sido emparentada por Ríos a “la vida sexual de las palabras”, “abundando en la ya sobada vinculación de la libido con la literatura”. Para Echevarría, el libro de Ríos, lejos de ser una “obra maestra”, representaba más bien “una traviesa incursión en el ensayo desde la sección de pasatiempos” (Echevarría, 2005: 71 y 72).

Sin embargo, Thomas Pavel, al contrario que Echevarría, nos recordaba, a propósito de *Tristram Shandy*, que era “la locuacidad” de su protagonista la que liberaba “al lenguaje de sus vínculos”. Para Pavel, en la novela de Sterne, “el discurso” acababa “imponiéndose sobre la narración”. Por lo que “los juegos lingüísticos” desbordaban “por todas partes el núcleo del mensaje, reduciendo a los personajes al papel de simples pretextos para las fugas del narrador” (Pavel, 2005: 158 y 159). Contra las

acusaciones de inanidad que Ríos habría tenido que enfrentar durante los años noventa, los planteamientos de Pavel se ajustaban y definían mucho mejor la propuesta literaria del gallego que, aun adoptando a veces ese carácter “lúdico”, siempre buscaba la emancipación de unos códigos genéricos y lingüísticos heredados, con los que el autor se habría sentido incómodo.

En *Larva*, todo este ingenio verbal se articulaba a partir de la figura de un narrador ficticio que el propio autor introducía en la trama de la novela – el Herr Narrator⁴⁰– y que, durante el desarrollo de ésta, no paraba de interactuar con el resto de personajes, dotando a la obra de una arquitectura muy particular. De hecho, mucho se ha hablado de la novedosa disposición del texto en los libros de Ríos⁴¹. Una tendencia que, según Octavio Paz, tendría su origen en la escritura de Stéphane Mallarmé, que influenciaría tanto a Ríos como a los poetas concretos brasileños:

Mallarmé reintroduce así la lectura en común que Occidente había olvidado (el poeta, el oficiante, debe leer ante un número escogido de oyentes). Además, y sobre todo, abre la puerta a la iniciativa del lector: cada uno puede barajar las páginas del libro a su antojo y obtener, por medio de cada una de esas combinaciones, un texto distinto. El lector se vuelve poeta. Con Mallarmé nace la combinatoria poética... Como ves, su libro no es el libro que nos venden en las librerías. En cuanto a la tipografía y a la escritura: en el prólogo a *Un coup de dés*, Mallarmé dice que la disposición tipográfica debe evocar la escritura musical, debe evocar una partitura. Analogía expresa entre escritura y música: en la página confluyen la palabra como sonido y la palabra como signo. La tipografía es escritura que colinda con el arte visual –es el equivalente

⁴⁰ Ríos caracterizaba de esta manera al personaje: “en este enredo de escrituras, está el narrador-escoliaista, que cree dirigir la partida doble e intenta siempre encontrar el método en esta locura de ‘escrivivir’ sin comprender que es quizá sólo un doble –o la sombra– de los protagonistas. Uno de sus alias, Herr Narrator (dos veces ‘loco’, en latinización de las palabras alemanas ‘Narr’ y ‘Tor’), sugiere que *Larva* es una nave-novela de los locos... [En] esa superficie de la ficción [...] que corresponde a la escritura de los protagonistas y del comentador, aparece ya la estereografía y la estereofonía de *Larva* en el constante juego/espejo de las dos páginas enfrentadas” (Carrera y Ríos, 1995: 222).

⁴¹ A este respecto, Ríos declaraba: “Yo creo que lo más interesante de la literatura es lo que trama en un rectángulo, lo que dice en el espacio de un texto, de la página, lo que dice la página, y que no se puede traducir a otro medio, bien sea el cine, la televisión o la radio” (Paz y Ríos, 1999: 77). Con frecuencia se ha hablado, en la literatura crítica dedicada a *Larva*, de la peculiar arquitectura textual que Ríos habría dado a la novela. Así, Isabel Castells nos dice: “La diégesis de *Larva* se desarrolla en lo que podríamos denominar tres bloques: en las páginas de la derecha se encuentran las distintas apariciones de los personajes, que se definen ante todo a través del diálogo y de un juego permanente entre vocablos de distintas lenguas y un catálogo deslumbrante de citas de variadísima procedencia; en segundo lugar, estos galimatías lingüísticos nos remiten a las páginas de la izquierda, donde se desarrollan las anotaciones, interpolaciones, interpretaciones, correcciones y, en fin, versiones del narrador – irónicamente apodado ‘Herr Narrator’ e incluso ‘asnotador’, que, a su vez, nos remiten a las llamadas ‘Notas de la almohada’, ‘pergeñadas por Babelle y traducidas (con interpolaciones del Herr Narrator) por Milalias’ y situadas al final del libro a fin de proporcionar algo de información argumental a la apoteosis del verbo que se nos muestra en el *corpus* del texto” (Castells, 1999: 30). Esta disposición del texto en la página nos obligaría a un método de lectura muy particular y que podríamos caracterizar como de “circular”. De “singular lectura en espiral”, en la que se invertiría “incluso la habitual dirección de la escritura occidental” (Castells, 1999: 35), nos hablaría Castells en su artículo.

moderno de la antigua caligrafía; al mismo tiempo, en su otro extremo, colinda con la música, es dibujo de sonidos. La tipografía es un trazado rítmico sobre la página y así participa de la partitura y del dibujo. La página de Mallarmé, se ha dicho muchas veces, es una constelación; hay que añadir que esa constelación es una configuración de signos –grafía, sonido y sentido– que reproduce o duplica sobre el papel al universo. Una cristalización de la analogía universal en la que todo se corresponde. Y esa configuración de líneas que es el universo convertido en signo y en idea, contiene su propia crítica: al ver la constelación de signos sobre la página –la *leemos*. La lectura no es sólo contemplación sino desciframiento y crítica: el cielo se vuelve texto... En fin, Mallarmé quiso regresar por medio de la tipografía a la plenitud de la palabra: la vista y el oído, la palabra escrita y la dicha. Hay en castellano una palabra magnífica: el *habla*. Al concepto de *escritura* nosotros podríamos oponer el *habla*... (Paz y Ríos, 1999: 75).

Raymond Roussel: las palabras, un juego de espejos

Esta irrupción del habla en la escritura, que mencionaba Paz –y que también podríamos relacionar con los cambios fonéticos que recogía Saussure en su *Curso*–, quedaría perfectamente plasmada en la obra de Raymond Roussel, a la que Ríos consagraba unas páginas en *Álbum de Babel*. Para Ríos, “en los libros de Roussel la portadora de historias” era siempre “la palabra”, en el sentido de que “cada palabra significativa” desencadenaba “una nueva historia” (Ríos, 1995: 28). Algo que, por otro lado, ya habíamos detectado en la especial arquitectura narrativa del ciclo narrativo de *Larva*.

Lo que interesará a Ríos de la obra de Roussel será, en consecuencia, esa “explosión fónica de las palabras” que hallará “su prolongación” en un “lenguaje en continua expansión, interrumpido y recommenzado, que parece no tener fin” (Ríos, 1995: 29). Para conseguir este efecto, Roussel explorará, a partir de sus primeras obras, el uso de las palabras homónimas. Un ámbito de la lengua que permitirá al francés, mediante “el giro de una frase” o “el cambio mínimo de una letra”, obtener “transformaciones insólitas” en obras como *La doublure* (1897), *Locus Solus* (1914) o *Parmi les noirs* (1935). Según Ríos:

En estos relatos la escritura de Roussel es una actividad casi incestuosa que acopla dos significados contrarios de la misma familia. Para enlazar a estos significados lejanos de un significante, la escritura va a efectuar un viaje, una circunnavegación, alrededor del mundo que contiene la palabra. Cada palabra homónima excava, dentro

de ella misma, un abismo. El agujero, el vacío que abre cada palabra hay que llenarlo con otras palabras, que a su vez crean nuevos espacios... [...] Los “cambios de fuerza” de las palabras gobiernan la dirección del discurso (Ríos, 1995: 25).

La lectura que Ríos hace de la obra de Roussel quedará emparentada –ahondando aún más en la metáfora– con esa “vida sexual de las palabras” que, para el caso del francés, tendría que ver con las posibilidades de subvertir las convenciones lingüísticas mediante la asociación de dos significados, a menudo contradictorios, a un mismo significante –con todas las ambigüedades y equívocos que ello pudiera ocasionar. Esta “invención extraña” que desencadenará la escritura de Roussel necesitará de una “descripción” y de una “explicación” por parte del lector que le permita seguir avanzando por ese texto cargado de significados. Cada una de estas explicaciones generará “nuevos relatos” que, a su vez, llevarán a “nuevas invenciones”, desembocando, al final, en “un juego de espejos”, donde las palabras “reflejan a otras palabras” y “cada palabra” no cesará “de reflejarse en sí misma” (Ríos, 1995: 25 y 26).

Todo este ingenio verbal y narrativo, que tanto interesará a Ríos, se verá asociado en *Larva* a una copiosa red de referencias metatextuales que obligarán al lector a adoptar una posición activa –y creativa– durante la lectura. Algo en lo que Ríos insistirá a partir, de nuevo, de uno de sus modelos principales: la obra de Joyce, en la que el escritor y el lector se erigirán como dos caras de una misma moneda; dando lugar, de esa manera, a una nueva manifestación de ese “juego de espejos” o “escritura en espiral” que será el verdadero objetivo de Ríos:

Pero quizá el protagonista de *Finnegans Wake* es el lector. Hipócrita Compañero Expoliador... El lector (también como máscara y personaje de ficción) y el Autor-Persona intercambian sus identidades y a veces llegan a confundirse en una “Edentidad” común. En ese paraíso de parodia de leer y escribir son las dos caras de la misma “mónada” (Ríos, 1995: 178).

Por lo que si, según Ríos, “todo gran escritor acaba haciéndose, en mayor o menor grado, un idioma dentro de su idioma”, *Larva*, como *Locus Solus* o *Finnegans Wake*, exigirán al lector que “aprenda” a leer en ese nuevo idioma. Una nueva “ética de la lectura” en la que el autor distorsionará, página a página, su horizonte de expectativas. Ríos se preguntará a propósito de esta última obra de Joyce: ¿es ilegible? Para el

propio Ríos, *Finnegans Wake* no sería “un libro para leer, sino para releer. Es decir, para jugar” (Ríos, 1995: 178).

Friedrich Schlegel, en su escrito *Sobre la incomprendibilidad* (1800), consideraba que las conquistas culturales de los jóvenes del círculo de Jena tan solo serían asimiladas por sus lectores una vez éstos se hubiesen integrado completamente al entonces recién nacido siglo XIX. Si parte de sus publicaciones aún resultaban incomprendibles para el gran público, esto era debido a que, según el autor alemán: “Un texto clásico nunca puede ser comprendido del todo. Pero los individuos cultos que siguen formándose, deben querer seguir aprendiendo de él” (Schlegel, 2009: 234).

El proyecto estético del primer Romanticismo alemán –que, según Haroldo de Campos, constituía el momento seminal de nuestra modernidad– nos podía dar ya alguna pista acerca de porqué la iniciativa de promover un tipo de narrativa que, como la de Ríos, pretendiera romper con las formas de narrar y leer establecidas, no habría tenido continuidad. Al fin y al cabo, y esto ya lo vio Schlegel mucho antes, “los juegos de palabras siempre irritan a los censores –al censor sórdido que cada cual sobrelleva dentro” (Ríos, 1995: 178 y 179).

III. LA VIGENCIA DE LA MODERNIDAD EN EL CAMPO LITERARIO ESPAÑOL

De lo premoderno, sin transición, a lo postmoderno. Los idos que creen estar ya de vuelta, en esta guerra de las galaxias de McLuhan, prefieren entrar a saco en la nebulosa postmodernidad. En ese saco sin fondo –y sin forma– cabe todo: cualquier cosa, cualquier caos. No ser pre ni post, sino absolutamente moderno, como quería Rimbaud, he ahí la tarea. Cotidiana. Y el reto, nuevo cada día, sin retorno.

Julián Ríos, *Álbum de Babel*

En este último punto del trabajo, nos gustaría recuperar una cuestión que ya habíamos apuntado anteriormente y que atañería a la recepción que se le daría a parte de la obra de Ríos en el campo literario español de los últimos años. Las peculiaridades de la escritura de Ríos –que hemos intentado delinear en las páginas anteriores– harían que, dentro de una coyuntura en la que, tanto a nivel estético como a nivel editorial, se estaba virando hacia posiciones más conservadoras y “clásicas” de entender la literatura, el alto interés que suscitara su obra inicialmente⁴² fuera mermando de manera progresiva, como consecuencia de tener que integrar una propuesta compleja dentro de ese nuevo contexto que, a todos los niveles, se abría a partir de los años ochenta –con el intento de golpe de estado– y a un cierto descredito que, como escritor “vanguardista”, se habría granjeado Ríos.

Sin embargo, el interés por la propuesta de Ríos se vería acrecentado a partir de la primera década del siglo XXI. Era el momento en que, después de *Los novísimos* y la denominada *Generación Nirvana*⁴³, cobraba impulso un tipo de narrativa que adoptaría

⁴² Cabría recordar aquí que, dos años después de la publicación de *Larva. Babel de una noche de San Juan*, aparecía en la misma editorial, Edicions del Mall, una antología de reseñas, conferencias, entrevistas y prosas diversas que tenían por objeto el texto de Ríos. Entre los autores que encontrábamos en el volumen, editado por Andrés Sánchez Robayna y Gonzalo Díaz-Migoyo, destacaban: Haroldo de Campos, Juan Goytisolo, Severo Sarduy, Saúl Yurkievich o Rafael Conte, entre otros.

⁴³ En *Voces contemporáneas*, Juan Antonio Masoliver Ródenas realizaba este apunte acerca de ese periodo que vería el tránsito entre esas dos generaciones de escritores: “El pragmatismo de Felipe González llevó al pasotismo. La traición a ciertos ideales o a cierta ideología (los términos pueden confundirse) y la progresiva arrogancia y corrupción del partido en el poder llevaron, antes de llevar al

a los grandes escritores de la postmodernidad –Barth, Barthelme, Pynchon; algunos de ellos editados por Ríos en *Espiral*– como modelos. Una época en la que ganaría una cierta resonancia y cobertura mediática un grupo de escritores que serían conocidos como *Los Mutantes*, *La Generación Afterpop* o *La Generación Nocilla* –a la que ya habríamos hecho referencia en varias ocasiones en este trabajo. En el grupo de “Los nocillas”, como serán también conocidos, quedaban integrados novelistas y poetas tan diversos como Javier Calvo, Agustín Fernández Mallo, Jorge Carrión o Lolita Bosch, o intelectuales y académicos como Vicente Luis Mora o Eloy Fernández Porta –que con algunos textos de corte más teórico acabarían de dar un empaque “generacional” al grupo.

El interés en la obra de Ríos, como en el resto de escritores del periodo postmoderno, les nacerá a partir de una lectura muy concreta que realizarán de sus obras, que potenciará el carácter “lúdico”, por encima del “emancipador”, de las mismas. Un tipo de lectura que estaría en consonancia con algunos de los debates que durante las últimas décadas del siglo XX se irán produciendo en occidente en los ámbitos filosófico, estético y político –y que llegarán de forma tardía a España, por circunstancias que señalaremos a continuación. Para poder dar cuenta de todo ello, nos sería de gran ayuda realizar una breve panorámica de la situación cultural y política europea después de la Segunda Guerra Mundial.

Así, uno de los momentos históricos más notables en cuanto a la conjunción de esos dos ámbitos se daría, posiblemente, con las revoluciones que acompañaron el Mayo del 68 francés y que, progresivamente, se irían extendiendo a otros países y ciudades del continente. El caso español era, dentro de esa tesitura, ciertamente particular. El franquismo a finales de los años sesenta empezaba a experimentar síntomas de un cierto hastío que derivaron en una moderada apertura a nivel cultural –que no a nivel político o institucional. Aunque algunos escritores e intelectuales pudieron gozar de

triumfo del Partido Popular, al desencanto. Los novísimos eran hijos del encanto. El desencanto los convierte en escritores distintos, de ahí que no se hayan agotado. El pasota rechaza el *establishment* y es, por lo tanto, un marginado. Su rebeldía es provocadora pero también pasiva. Y, sin embargo, para ser derrotado por la sociedad no es necesario enfrentarse a ella” (Masoliver Ródenas, 2004: 39). Esa figura del pasota o del derrotado, que mencionaba Masoliver Ródenas, hacía referencia al prototipo de personaje protagonista que poblaba las novelas de Ray Loriga, Félix Romeo o José Ángel Mañas –los escritores “más representativos” del “grupo Nirvana”. Éstos últimos, que conocerán una cierta relevancia durante la década de los años noventa, fomentarán el regreso a ciertas formas narrativas cercanas al “realismo sucio” de autores como Raymond Carver o Richard Ford, y la adopción de referentes provenientes de la cultura norteamericana y la sociedad de consumo, tales como la música rock, los grandes almacenes, la televisión, las motos, etc. El contraste entre la “nueva narrativa” de los ochenta y la “joven narrativa” de los noventa –siguiendo la terminología que propone Ignacio Echevarría– reafirmaría el hecho de que “por lo visto, el destino de las sucesivas generaciones españolas es volver olímpicamente la espalda a las generaciones anteriores” (Masoliver Ródenas, 2004: 76).

una cierta independencia académica y creativa, más tarde esa libertad se vería recortada –son notables los casos de José Luis Aranguren, José María Valverde o Agustín García Calvo⁴⁴–, a tenor del recrudecimiento de ciertas posiciones autoritarias de un régimen que se acabaría perpetuando casi una década más en el poder. Algo que, por otro lado, acabaría retrasando la integración de España con el resto de países de su entorno.

Es por ello que la influencia del Mayo francés llegará a España de forma tardía, cuando algunos de sus grandes referentes intelectuales, como Bernard-Henri Lévy o André Glucksmann –que luego pasarán a integrar el grupo de los llamados *Nouveaux Philosophes*–, ya habrán abandonado parte de los postulados libertarios y emancipadores de sus inicios, para acabar abrazando un modelo filosófico-político que se demostrará liberal en lo económico y conservador en lo social y cultural.

Curiosamente, la recepción en España de los “Nuevos Filósofos” vendría de la mano de alguien que en su juventud había iniciado su carrera filosófica en posiciones similares a las de los jóvenes intelectuales del mayo francés, Fernando Savater. Una de las influencias más tempranas que había tenido Savater era la del poeta y académico español Agustín García Calvo. Como explicaba Francisco Vázquez García, en su libro *La Filosofía Española, Herederos y Pretendientes. Una lectura sociológica (1963-1990)* (2010), “Savater quedó fascinado con la figura de García Calvo, cuyo carisma lo oponía *in toto* al estilo funcionarial de sus maestros de la Complutense”. Savater, que “siguió sus enseñanzas [...] en la particular Academia montada en la calle del Desengaño”, pasaría a ser “parte activa y aguerrida del grupo ácrata que seguía a García Calvo”, iniciándose de esta manera en la militancia política “desde la izquierda alternativa” antifranquista (Vázquez García, 2010: 321).

A nivel académico, Savater se doctoraría con una tesis –con dedicatoria a García Calvo incluida– sobre el filósofo rumano exiliado en París Emil Cioran. El texto definitivo, revisado y fijado, de la tesis se publicaría en la editorial Taurus el mismo

⁴⁴ Jordi Amat, en un artículo aparecido en *La Vanguardia* el año 2015, relataba de esta manera un célebre incidente que habría involucrado a Aranguren y Valverde: “Semanas antes de finalizar el curso 1964-65 cuatro prestigiosos profesores de la Universidad de Madrid presentaron al rector, haciéndolas suyas, las reivindicaciones de estudiantes comprometidos. Para evitar el alboroto el BOE notificó su ‘separación de servicio’ definitiva a finales de agosto. Dicho en plata: los habían expulsado. Uno de ellos era el catedrático de ética José Luis López Aranguren, íntimo amigo de Valverde de cuando los dos eran promesas del sistema cultural franquista. Valverde, catedrático de estética en Barcelona, se solidarizó con él. Se vistió con la toga académica para retratarse frente a una pizarra dónde escribió (con coda irónica) ‘Nulla aethetica sine ethica, ergo: apaga y vámonos’. La fotografía la envió a Aranguren, pidió la excedencia ‘por motivos personales’ y así hizo un memorable corte de mangas ejemplar al sistema” (Amat, 2015).

año, con el título de *Ensayo sobre Cioran* (1974). Esta referencia se establecía como central, dentro de un período “hipercrítico” en el pensamiento del autor, que se articularía alrededor de la cuestión del nihilismo⁴⁵. Poco tiempo antes de doctorarse, el filósofo de San Sebastián comenzaba ya su andadura escribiendo algunas reseñas y artículos en publicaciones como *Revista de Occidente* o *Triunfo*. Savater, además, participaría, como bien indicaba Vázquez García, en el seminario sobre Nietzsche, organizado por la Universidad Autónoma de Madrid durante el curso 1971-72, “considerado como punto de partida del neonietzscheanismo español”. La influencia de “Nietzsche o Schopenhauer [...], las referencias a García Calvo, a Marcuse y Adorno, además de a los [...] autores franceses pesimistas y nietzscheanos” se mantendrían constantes en la trayectoria de Savater hasta “comienzos de los 80” (Vázquez García, 2010: 324), momento en que el filósofo vasco centrará su atención en un tipo de “pensadores más moderados en sus planteamientos” (Nogueroles, 2010: 55). Algo que ya se empezaba a intuir unos años antes, cuando Savater publicaba, en la ya mencionada revista *Triunfo*, un par de artículos dedicados a la *Nouvelle Philosophie*:

He escrito ya dos artículos sobre los llamados “nuevos filósofos”; una nueva intervención sobre ellos y quedaré convertido en una sucursal ibérica de la casa Grasset en España. Tal parece que uno no tuviese ya en la vida otro norte que cantar las loas de esa dudosa cofradía. Y la verdad es que tampoco es eso. De los nuevos filósofos lo más interesante es su papel de caja de resonancia para que se aireen de nuevo y más extensamente temas que uno lleva perfilando desde hace ya bastante tiempo: ante todo y principalmente, la denuncia del marxismo como ideología de poder (Savater, 1978: 54).

Lo que nos llevaría a concluir que, a pesar de algunas reticencias iniciales, el joven Savater, influido por las “nuevas” tendencias filosóficas provenientes de Francia, realizaría un giro ideológico que, durante la década de los ochenta, le llevaría de la “acracia antisistema” a “una vocación de radicalismo democrático, de tintes libertarios”. Durante esta segunda etapa del pensamiento de Savater, el filósofo abandonaría la influencia antihumanista de Nietzsche, Heidegger o Foucault, y se interesaría por Klossowski, Bataille o Rosset, posicionándose cada vez más en “un universalismo

⁴⁵ Marta Nogueroles, en su tesis doctoral dedicada a Savater, afirmaba que habían “tres autores por los que el joven Savater sintió una especial predilección en los inicios de su trayectoria intelectual: Agustín García Calvo, Nietzsche, y Cioran”. Según Nogueroles, los tres eran “representantes del pensamiento crítico y negativo” que, “con sus planteamientos”, ponía “en cuestión los pilares más estables de la sociedad”. Es por ello que, el pensador vasco se sentiría “atraído por ellos en su juventud”, cuando sostenían que “la filosofía es una tarea eminentemente negativa” (Nogueroles, 2010: 41).

ilustrado [...] de corte radicalmente individualista [...] y pesimista” (Vázquez García, 2010: 324 y 325), muy acorde con los postulados de la *Nouvelle Philosophie*.

Finalmente, la última fase del periplo intelectual de Savater quedaría condensada en su obra *Ética para Amador* (1991)⁴⁶. Un libro que acabaría siendo lectura obligatoria para los estudiantes españoles de secundaria y que reafirmaría una etapa postrera en el pensamiento del filósofo, caracterizada por las “propuestas universalistas, naturalistas e individualistas” (Vázquez García, 2010: 325). Un giro notable en sus posiciones filosóficas y políticas que, en parte, podríamos ver como compartido por un gran número de intelectuales en nuestro país, como Gabriel Albiac, Félix de Azúa, Antonio Escohotado u otros. Así, Savater concluía:

La superioridad del sistema democrático y pluralista ya no es seriamente discutida por casi nadie, sea aceptada con entusiasmo o con resignación. Los derechos del hombre van siendo asumidos como un esbozo regulativo de la futura Constitución de un orden público unificado a escala planetaria (citado en Nogueroles, 2010: 241).

Algo que, no obstante, no se explicaría sin remontarse al intento de golpe de estado acaecido el 23 de febrero del año 1981. Aunque el golpe fracasaría –o, siguiendo la terminología de Jean Baudrillard, “no tendría lugar”–, lo cierto es que, a nivel social, quedarían bien asentadas las bases para poder articular un relato de consenso, alejado de cualquier discurso crítico, acerca de lo que representó la Guerra Civil y la Transición –como proceso que había que clausurar–, en que todos y cada uno de los estamentos pudieran, hipotéticamente, sentirse reconocidos. El entonces ministro de la UCD Manuel Claveros lo resumiría con una frase que luego se haría célebre: “Café para todos”.

El fin de la Historia, la muerte de los metarrelatos y la despolitización del arte

La trayectoria de Savater tendría que ver con todo un proceso que habría sido perfectamente descrito por Miguel Morey en “El Occidente de los intelectuales” (2007). Morey –que dentro del campo intelectual español adoptaría posiciones, en muchos sentidos, alejadas de las de Savater– dejaba constancia en su artículo de cómo la esfera intelectual, integrada dentro del “Mercado”, habría visto la eclosión de un nuevo

⁴⁶ Marta Nogueroles situaba el inicio de esa última fase del pensamiento de Savater cuatro años antes, con la publicación de *Ética como amor propio* (1988).

tipo de intelectual que, como Savater o los antes mencionados Albiac, Azúa o Escotado, habría reclamado para sí la “función de sacerdote de la opinión pública o de funcionario de la humanidad”. Si, siguiendo la lógica planteada por Morey en su artículo, sustituyéramos la religión por la democracia y la reflexión –propia del filósofo– por la argumentación –propia del abogado o del “opinador”– tan solo podríamos concluir que

si pensar es algo, si es importante, su especificidad debería buscarse del lado que antaño opuso el *logos* a la *doxa*, y le encomendó una tarea bien definida: romper con los atavismos de las ideas recibidas, con las inercias de la opinión pública, con todo aquello que *se piensa* porque es lo que *hay que pensar* (Morey, 2007: 235-238).

Un tipo de “sentido común”, el de la opinión pública, que explicaría el porqué, después del golpe de estado, con la inseguridad que éste generaría en los diferentes estratos de la recién recuperada democracia, se habría dado paso a un tipo de discursos filosóficos y de propuestas estéticas que tendrían más que ver, como veíamos con la figura de Savater, con la búsqueda y adopción de formas cercanas al consenso, que no con la voluntad crítica, renovadora y emancipadora que sí encontraríamos, por ejemplo, en la propuesta de Julián Ríos. La posición de Ríos, en todo este proceso que hemos esbozado, había sido la de alguien que se había mantenido a distancia – que no al margen–, con su auto-exilio a Inglaterra. Es por ello por lo que sus referentes intelectuales y literarios se tendrían que buscar en otros sitios, alejados de los que se manejaban en el campo literario de la Transición democrática.

Con todo, la situación española no se podría acabar de entender sin abrir el foco a un ámbito más amplio que el meramente nacional. Los años noventa, para Nogueroles, representaban “la culminación del postmodernismo”. Un tipo de corriente, que, a nivel filosófico, se caracterizaría por “su desencanto ante las promesas de la modernidad y por considerar a la Ilustración como un movimiento obsoleto e ilusorio” (Nogueroles, 2010: 241). Parte de ese desencanto habría que achacarlo a la exportación a escala mundial del liberal-capitalismo, que después de la caída de la antigua Unión Soviética, se veía como el modelo ideal a seguir. La culminación de ese proceso quedaría plasmado en el artículo de Francis Fukuyama “The End of History?” (1989) y el subsiguiente volumen *The End of History and the Last Man* (1992).

Con la caída de la URSS y el desalojo del marxismo-leninismo como corriente crítica principal –al que tanto habrían ayudado los *Nouveaux Philosophes* y el pensamiento

de los años ochenta francés– Fukuyama postulaba, a partir de una lectura del filósofo de origen ruso Alexandre Kojève, que

the Battle of Jena marked the end of history because it was at that point that the vanguard of humanity (a term quite familiar to Marxists) actualized the principles of the French Revolution. While there was considerable work to be done after 1806 – abolishing slavery and the slave trade, extending the franchise to workers, women, blacks, and other racial minorities, etc. – the basic principles of the liberal democratic state could not be improved upon. The two world wars in this century and their attendant revolutions and upheavals simply had the effect of extending those principles spatially, such that the various provinces of human civilization were brought up to the level of its most advanced outposts, and of forcing those societies in Europe and North America at the vanguard of civilization to implement their liberalism more fully (Fukuyama, 1989: 2 y 3).

El triunfo de la Revolución Francesa, por lo tanto, habría encumbrado a ideal democrático –al que todos los países civilizados querrían aspirar– el modelo de estado de derecho francés y su separación de poderes. Para Fukuyama, el triunfo de la Revolución de 1789 marcaba la preeminencia del idealismo sobre el materialismo y de Hegel sobre su discípulo Marx, en la importante labor de interpretar las fuerzas que daban impulso a la Historia del mundo. Según Fukuyama, el “fin de la Historia” ya se habría producido, aunque no nos hubiéramos dado cuenta. Lo importante no era comprobar si materialmente estábamos o no en un estado de desarrollo económico y social que nos indicara que ese fin ya había llegado, sino haber integrado una perspectiva ideológica que, con Hegel, nos permitiera concluir que “the state that emerges at the end of history is liberal insofar as it recognizes and protects through a system of law man's universal right to freedom, and democratic insofar as it exists only with the consent of the governed” (Fukuyama, 1989: 3).

Por una lectura despolitizada de *Larva*

La resaca de todo ese contexto internacional la encontrábamos en la España del año 2004, cuando aparecía en *The Barcelona Review* un artículo de Eloy Fernández Porta que abogaba ya desde su título por practicar una “lectura despolitizada” de *Larva*. En él, Fernández Porta, conspicuo representante de la *Generación Nocilla*, se hacía eco de una reseña aparecida en el diario *ABC*, a propósito de la publicación de *Amores que atan* de Julián Ríos, en la que el autor, Rafael Conte, oponía a la figura del escritor

gallego la de Arturo Pérez-Reverte. El gesto de Conte era interpretado por Fernández Porta como un intento más, en la larga lista, de articular alrededor de la obra del escritor de Vigo, lo que el barcelonés llamaba una lectura “*oposicional* o *binarista*”. Es decir, una lectura “beligerante” que la oponía “al modo realista”, “a la dinámica del mercado editorial contemporáneo” o “a la tradición literaria española tal como ha sido elaborada por cierto academicismo”; y todo ello, “en la medida en que la politización del acto literario” tendía “a absorber y asimilar todas las lecturas de *contenido*” (Fernández Porta, 2004).

Así, la lectura que Fernández Porta proponía de *Larva* era otra. Como miembro de una generación que, en el mejor de los casos, habría podido “asimilar los mejores resultados intelectuales de la tradición oposicional, sin sentir la necesidad de codificar [el] goce lector en términos de política literaria”, el escritor de Barcelona consideraba que, aunque “la politización de *Larva*” constituía “un eslabón importante, y en cierta medida necesario, en el proceso de comprensión y disfrute de esa novela”, las nuevas promociones de lectores ya estarían preparadas para gozar, ahora sí, de la obra de una manera “desprejuiciada, libre y rijosa”, integrándola “como una aportación a nuestra vivencia de la cultura, y no como un factor en una dinámica de confrontación” que dividía “la cultura literaria en ‘vanguardista’ y ‘conservadora’” (Fernández Porta, 2004).

Sin embargo, estas opiniones de Fernández Porta chocaban frontalmente con las que, durante los mismos años, defendían otros críticos como Ignacio Echevarría o Juan Antonio Masoliver Ródenas –y que ya hemos analizado con anterioridad. Echevarría, por ejemplo, concluía, en este sentido, que se habría producido una suerte de malentendido a nivel estético, con relación al “riguroso confinamiento de la institución literaria fuera de todo ámbito político” y a “la consiguiente alarma ante cualquier intento de invocar lo político en el marco del reseñismo” –o en el de la crítica, en general, podríamos añadir. A ello se unía el supuesto, elevado a la categoría de dogma, por parte de la clase literaria del período, de que “la literatura” hablaba exclusivamente “*en literatura*”. De lo que se derivaría que “cualquier contenido ideológico” quedase “bajo el amparo del sagrado manto de la estética”, teniéndose como una “trepelía arrancarlo de allí” (Echevarría, 2005: 38).

Bajo este punto de vista, la lectura de Fernández Porta constituía la consecución de todo un proceso que, en nuestras letras, se habría iniciado con la consagración de *Los novísimos* y la posterior “*Generación Nirvana*”, y que llegaría hasta la presente

Generación Nocilla, de la que Fernández Porta formaba parte. Este último grupo de escritores más jóvenes, no eran sino la secuela del descontento de la postmodernidad, unido a la despolitización del fin de la Historia. Sería a partir de ese marco ideológico que las obras de Ríos generarían un nuevo interés y empezarían a reeditarse, a tenor de una lectura, que harían los escritores postmodernos españoles, que encontraríamos perfectamente resumida en esta cita, extraída del volumen *El posmodernismo y otras tendencias de la novela española (1967-1995)*, del hispanista Vance R. Holloway:

El estilo, a veces lúdico, a veces esperpéntico y casi siempre hiperbólico se equipara con el desbordamiento morfológico y aun sintáctico. Además de cultivar juegos tipográficos y una sintaxis anticonvencional, las novelas experimentales se ensimisman en un lenguaje torrencial. Esta subversión de descripciones y diálogos comedidos es agresivamente vanguardista en sí. Alude a la liberación de la subconsciencia, a la escritura automática que la representa, al destape de deseos prohibidos, al desahogo del sujeto alejado de las trabas que facilitan la comunicación racional [...]. El cometido vanguardista de las novelas experimentales las encuadra bien en el posmodernismo abogado por Lyotard. Es decir, como expresiones anárquicas y herméticas determinadas por una orientación fundamentalmente irracional, las novelas evocan lo sublime que Lyotard señala como elemento esencial. De modo que la lectura de estas obras suscita esa mezcla de placer y dolor del arte antirrealista en general (Holloway, 1999: 102 y 103).

Cabría destacar aquí que esta visión de la literatura que daba Holloway sintetizaba algunas de las principales ideas que el filósofo francés Jean-François Lyotard, uno de los grandes teóricos de la postmodernidad, habría dedicado a la cuestión, en algunos de sus libros aparecidos a caballo de las décadas de los años setenta y ochenta. Lyotard alcanzaría una cierta notoriedad a partir de la aparición de un pequeño volumen escrito por encargo del Conseil des Universités del gobierno del Quebec titulado *La condition postmoderne: rapport sur le savoir* (1979). El libro, según palabras del propio Lyotard, tenía por objeto “la condición del saber en las sociedades más desarrolladas”. Una condición, la llamada “postmoderna”, que designaría “el estado de la cultura después de las transformaciones” que habrían “afectado a las reglas de juego de la ciencia, de la literatura y de las artes a partir del siglo XIX” y que, como Lyotard especificaba, cabía poner en relación a “la incredulidad con respecto a los metarrelatos” (Lyotard, 2008: 10).

La condición postmoderna

A grandes rasgos, podríamos rastrear los antecedentes de la “condición postmoderna” hasta dos manifestaciones muy concretas que se darían en los ámbitos científico y filosófico durante la primera mitad del siglo XX: por un lado, a la tentativa de establecer los fundamentos de lo que luego vendría a denominarse como mecánica cuántica –en contraposición a la mecánica clásica newtoniana⁴⁷. Por otro, a la formulación que Ludwig Wittgenstein realizaría de los “juegos de lenguaje”, durante la segunda etapa de su trayectoria filosófica⁴⁸. Dos manifestaciones que pondrían en evidencia la pérdida de legitimación de estos saberes, a tenor del menoscabo que se habría producido con respecto a los mecanismos que usaban éstos para relacionarse con “lo real”. Una realidad que, después de la Segunda Guerra Mundial y la conmoción que ésta habría supuesto, quedaba puesta en entredicho. Así, el periodo postmoderno quedaba caracterizado, en la formulación de Lyotard, como el de la muerte o crisis de los “metarrelatos”: aquellos “grandes relatos” que desde la antigüedad habrían organizado la actividad humana en sus múltiples manifestaciones:

En la sociedad y la cultura contemporáneas, sociedad postindustrial, la cultura postmoderna, la cuestión de la legitimación del saber se plantea en otros términos. El gran relato ha perdido su credibilidad, sea cual sea el modo de unificación que se le haya asignado: relato especulativo, relato de emancipación.

⁴⁷ El grupo de Copenhague, que integraría a figuras tan destacadas como Niels Bohr, Max Born o Werner Heisenberg, se haría celebre por la enunciación del “principio de incertidumbre”, que asentaría las bases de la cuántica. Este principio –desarrollado luego ampliamente por Heisenberg– postulaba que era prácticamente imposible determinar la posición y la trayectoria de una partícula, si no se consideraban estas variables en términos relativos, esto es, atendiendo al tipo de experimento que se realizaba en cada momento –para determinar una u otra– y al instrumental implicado en llevar a cabo dicha operación –que inevitablemente afectaría al resultado de nuestra observación. Así, Lyotard escribía en *La condición postmoderna*: “La teoría cuántica y la microfísica obligan a una revisión mucho más radical de la idea de trayectoria continua y previsible. La cerca de la precisión no escapa a un límite debido a su coste, sino a la naturaleza de la materia. No es verdadero que la incertidumbre, es decir, la ausencia de control humano, disminuya a medida que aumenta la precisión: también aumenta” (Lyotard, 2008: 102)

⁴⁸ Wittgenstein se ocupará de los “juegos de lenguaje” en el *Cuaderno Azul* (1993-34), en el *Cuaderno Marrón* (1934-35) y en las *Investigaciones filosóficas* (1953). Aunque el filósofo vienés no dará una definición concreta del concepto, sí que podemos entender por “juego de lenguaje” aquel ámbito de la lengua en el que la aplicación de las reglas de funcionamiento del código quedan subordinadas a la situación concreta o contexto comunicativo. De ello se derivará la existencia de innumerables juegos del lenguaje, cada uno con sus particularidades. Lyotard recogerá en su texto este concepto y lo adaptará de la siguiente manera: “Tres observaciones deben hacerse a propósito de los juegos del lenguaje. La primera es que sus reglas no tienen su legitimación en ellas mismas, sino que forman parte de un contrato explícito o no entre los jugadores (lo que no quiere decir que éstos las inventen). La segunda es que a falta de reglas no hay juego, que una modificación incluso mínima de una regla modifica la naturaleza del juego, y que una ‘jugada’ o un enunciado que no satisfaga las reglas no pertenece al juego definido por éstas. La tercera observación acaba de ser sugerida: todo enunciado debe ser considerado como una ‘jugada’ hecha en un juego” (Lyotard, 2008: 27). Más adelante, Lyotard concluye que “el lazo social es lingüístico, pero no está hecho de una única fibra. Es un cañamazo donde se entrecruzan al menos dos tipos, en realidad un número indeterminado, de juegos de lenguajes que obedecen a reglas diferentes” (Lyotard, 2008: 77).

Se puede ver en esa decadencia de los relatos un efecto del auge de técnicas y tecnologías a partir de la Segunda Guerra Mundial, que ha puesto el acento sobre los medios de la acción más que sobre sus fines; o bien el del redespigamiento del capitalismo liberal avanzado tras su repliegue bajo la protección del keynesianismo durante los años 1930-1960; auge que ha eliminado la alternativa comunista y que ha revalorizado el disfrute individual de bienes y servicios (Lyotard, 2008: 73).

Muchas veces se ha querido ver en la formulación de Lyotard una suerte de relativismo que, según el filósofo francés, habría afectado a todos los ámbitos de nuestra existencia. Por lo que la pérdida de los referentes con respecto a lo real no se habría limitado a la ciencia o a la filosofía, sino que se habría extendido a otros ámbitos de la cultura, como pudieran ser las artes o la literatura⁴⁹. Para dar cuenta de ello, a nivel estético, Lyotard se mostraba, pues, partidario de ese viaje a la abstracción del que nos hablaba Heisenberg –y que fácilmente podríamos relacionar con la “vanguardia”. Para Lyotard, el arte había de hacerse cargo de lo “irrepresentable”⁵⁰. La experiencia de la Segunda Guerra Mundial había alterado nuestros marcos de sentido y, por lo tanto, transformado la manera como asumíamos la experiencia estética⁵¹. En la nueva coyuntura que se abría una vez acabada la guerra, con el final de la reconstrucción de los estados occidentales y el desarrollo de las sociedades industriales capitalistas, el arte y la literatura no podían volver a los viejos postulados del realismo –que habían florecido, según Lyotard, bajo el auspicio de los totalitarismos. El tipo de mimesis realista, que pretendía liquidar “la herencia de las vanguardias”, solo se podía dar ahora bajo la forma de la “nostalgia” o de la “burla”; tal era la capacidad del capitalismo de “desrealizar los objetos habituales” (Lyotard, 1987: 15).

⁴⁹ Una referencia a esto último la hallaríamos en una breve reseña que Werner Heisenberg dedicaba al volumen de ensayos *Viaje del arte al interior* (1965) de Erich Heller: “El desarrollo espiritual que Erich Heller describe en su libro [...] es manifiesto en numerosos campos –pintura, música, poesía, filosofía–; no es de extrañar que en la ciencia se dé un proceso análogo, que acaso quepa llamar el viaje de la ciencia a la abstracción. Sobre la raíz común de ambas ramas de la evolución cultural llamó ya Goethe indirectamente la atención, al temerlas por igual y advertir insistentemente de sus graves consecuencias” (Heisenberg, 1979: 139).

⁵⁰ Lyotard llegará a este concepto a partir del “sublime” kantiano, del que se ocupará en varios de sus libros de la década de los ochenta. En concreto, en *La postmodernidad (explicada a los niños)* (1986), podremos leer: “La estética moderna es una estética de lo sublime, pero nostálgica. Es una estética que permite que lo impresentable sea alegado tan sólo como contenido ausente, pero la forma continúa ofreciendo al lector o al contemplador, merced a su consistencia reconocible, materia de consuelo y de placer. Sin embargo, estos sentimientos no forman el auténtico sentimiento sublime, que es una combinación intrínseca de placer y pena. [...] Lo posmoderno sería aquello que alega lo impresentable en lo moderno y en la presentación misma; aquello que se niega a la consolación de las formas bellas, al consenso de un gusto que permitiría experimentar en común la nostalgia de lo imposible; aquello que indaga por presentaciones nuevas, no para gozar de ellas sino para hacer sentir mejor que hay algo que es impresentable” (Lyotard, 1987: 25)

⁵¹ Todo ello quedará condensado en la tan citada frase de Theodor W. Adorno: “Escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie” (Adorno, 2008: 25), recogida en su texto del año 1949, “Crítica de la cultura y sociedad”.

No obstante, en los últimos años, la experimentación posmoderna había vivido un creciente descrédito por parte de aquellos que, desde diferentes frentes –la historiografía, la crítica de arte, la arquitectura, la filosofía–, la acusaban de fomentar la “transvanguardia”, de haber “hecho reinar el terror en el uso del lenguaje”, de no servir “de contrapeso al poder” o, en último término, con Habermas, de neoconservadurismo:

He leído a un pensador que goza de reputación asumiendo la defensa de la modernidad contra aquellos que él llama neoconservadores. Bajo el estandarte del posmodernismo, lo que quieren –piensa – es desembarazarse del proyecto moderno que ha quedado inconcluso, el proyecto de las Luces. Incluso los últimos partidarios de la *Aufklärung*, como Popper o Adorno, sólo pudieron, si hemos de creer en ellos, defender el proyecto en ciertas esferas particulares de la vida [...]. Jürgen Habermas (lo habías reconocido ya) piensa que si la modernidad ha fracasado, ha sido porque ha dejado que la totalidad de la vida se fragmente en especialidades independientes abandonadas a la estrecha competencia de los expertos, mientras que el individuo concreto vive el sentido “desublimado” y la “forma desestructurada” no como una liberación sino en el modo de ese inmenso tedio acerca del cual, hace ya más de un siglo describía Baudelaire (Lyotard, 1987: 12).

Por lo que cualquier proyecto filosófico, artístico o literario que quisiera abordar la nueva realidad posbélica tenía que responder a esa pregunta que el mismo Lyotard formulaba en su texto: “¿a qué tipo de unidad aspira Habermas?” (Lyotard, 1987: 13). A nivel literario, por ejemplo, los escritores tenían que hacer frente a esa pregunta acerca de lo irrepresentable⁵², a partir de las especificidades propias de la literatura. Julián Ríos, en cierta manera, intentaba dar respuesta a esa pregunta en el ciclo novelístico de *Larva*. Su obra contaba con el telón de fondo “irrepresentable” de la represión franquista. Aunque Ríos ya se había aproximado a la dictadura de forma expresa en *Cortejo de sombras* –con la descripción de sus ambientes y prácticas, convenientemente emplazadas en los ambientes rurales de su Galicia natal–, sería

⁵² El tema de lo irrepresentable en la literatura lo encontraríamos glosado, de forma sumaria, en estas palabras del poeta –y superviviente de los totalitarismos latinoamericanos– Juan Gelman: “Theodor Adorno pronunció alguna vez una frase infeliz: afirmó que no era posible escribir poesía después de Auschwitz. Se equivocaba y ahí está la obra de Paul Celan que lo desmiente. O la de Kenzaburo Oé, después de Hiroshima y Nagasaki. Durante años pensé que el error de Adorno consistía en una omisión, que le faltó un ‘como antes’, que no se podía escribir poesía como antes de Auschwitz, como antes de Hiroshima y Nagasaki, como antes del genocidio argentino. Y ahora pienso que no hay un después de Auschwitz, de Hiroshima y Nagasaki, ni del genocidio argentino, que estamos en un durante, que las matanzas se repiten una y otra vez en algún rincón del planeta, que existe ese genocidio más lento que el de los hornos crematorios, pero no menos brutal llamado hambre, que en el medio siglo que dejamos atrás no ha habido un solo día de paz en el mundo. [...] Y, sin embargo, la poesía continúa [...]. Ninguna catástrofe, natural o provocada por el hombre, ha podido jamás cortar el hilo de la poesía, esa sombra sin cuerpo que nace de las huellas del límite para borrarlo de la faz de la sangre. A pesar de los genocidas, la lengua permanece, sorteando sus agujeros, el horror que no puede nombrar. El ser humano creó las lenguas y hace cosas que ellas no pueden nombrar” (Gelman, 2000).

con el inicio de la publicación de *Larva* que el vigués se ocuparía de esa otra represión, de carácter más sutil, que se habría inoculado hasta los cimientos del lenguaje y que habría hecho que la novela, entre otras muchas cosas, tuviese que estar ambientada en Inglaterra –a donde el escritor gallego había emigrado– y no en España.

Con todo, los postulados de Lyotard, según los hemos ido esbozando, podrían coincidir, al menos en parte, con los del escritor gallego –de ahí algunas lecturas que hemos visto de su obra–, en cuanto a que éste último planteaba una propuesta narrativa que no huiría de esa realidad fragmentada, mutable y carente de certezas, que habría diagnosticado Lyotard. Además, Ríos participaba, en cierta manera, de esa estética que buscaba nuevas formas de relacionarse con la realidad, el lenguaje y las formas artísticas y narrativas, con la que Lyotard también podía estar de acuerdo. Sin embargo, lo cierto era que la estética posmoderna comprendía una lectura de la Historia y, en consecuencia, de la tradición, de tipo rupturista, con la que Ríos no congeniaba. En este punto, como ya habíamos avanzado en la introducción de este trabajo, Ríos contraponía a las “literaturas” de la “estética de la ruptura” de Lyotard, la “Literatura” de la “tradición de la ruptura”, que tan bien habría sabido dibujar Octavio Paz.

Parecería, pues, que la voluntad de Ríos era dar forma literaria –tanto en *Larva* como a lo largo de toda una trayectoria narrativa que iría modulando sus planteamientos, buscando en cada obra nuevas estrategias para subvertir los códigos de la forma literaria⁵³– a un debate que, por las circunstancias antes esbozadas –el caso de la *Generación Nocilla* sería, llegados a este punto, paradigmático–, habría tenido muy poco recorrido dentro de nuestro campo filosófico y literario. Así, en la dicotomía entre

⁵³ Un punto en el que, quizás, no hemos puesto especial énfasis en este trabajo pero que se revelará crucial a la hora de abordar de forma global la obra de Ríos –especialmente los libros que publicará a partir de los años noventa– será el hecho de que, desde la aparición de los primeros fragmentos de *Larva*, en diversas revistas de la época, durante los años setenta, la escritura del gallego irá experimentando continuas transformaciones, dentro de su ya de por sí proteico estilo. Si *Larva* y *Poundemonium* se pueden considerar como obras afines, en cuanto a su estructura y uso del lenguaje, en *Sombreros para Alicia*, la propuesta de Ríos ya se nos mostrará como más contenida a todos los niveles. Esta tendencia, en cierta manera, se mantendrá hasta *Puente de alma* (2009), su última referencia, donde los juegos lingüísticos aparecerán de forma mucho más esporádica, creando un juego de contrastes, por contrapartida, inédito en sus obras de los ochenta. Cabría destacar que la decisión de editar los cuentos de *Cortejo de sombras*, después de varias décadas de haberlos escrito, sería también reveladora en este sentido. Ya Ríos, a finales de los años setenta daba cuenta de todo ello: “La literatura se hace en un terreno movedizo y a veces lo que en principio parecía el más allá se queda en retrógrado más acá. Es difícil saber qué es el más allá en literatura, pese a los esfuerzos casi escatológicos de algunos teorizantes. Yo, por lo menos, estoy metido tan de lleno en lo que escribo, como un liliputiense en Brodbingnag, que me falta perspectiva para juzgar... Y ni que decir tiene que les dejo todos los caminos a todos. Y, por mi parte, espero cometer otras novelas muy distintas más adelante. En este sentido, puedo decir que la preparación de *Larva* ha ido aplazando la revisión final de dos libros míos muy distintos, y, en apariencia, mucho más *tradicionales*” (Parra, 1977).

ruptura o tradición y entre postmodernidad o modernidad, Ríos se decantaba, en ambos casos, por la segunda opción; estableciendo su proyecto novelístico, como hemos intentado exponer en la segunda parte de este trabajo, como una tentativa de reestructurar –sin obviar esos nuevos interrogantes que se habrían generado en el paisaje político, social y cultura posbélico– esa tradición moderna emancipadora que, precisamente, con el auge de los totalitarismos, y la represión que, a todos los niveles éstos ocasionarían durante gran parte del siglo XX, habría quedado interrumpida.

La modernidad, un proyecto incompleto

Andrés Sánchez Robayna, en el texto de presentación del primer número de la revista *Syntaxis* (1983-1993), empezaba su exposición con la definición de esa palabra que daba nombre a su revista: “syntaxis” era, en palabras de Robayna, “la acción de disponer juntamente” un “grupo de palabras” –un “texto”– o un “grupo de textos” –un “libro”. A su vez, según Robayna, una revista se establecía como una syntaxis, en cuanto que realizaba “una ordenación de la diversidad”.

La mención a la diversidad, dentro de la argumentación de Robayna, no era casual. Con este término, el poeta canario, hacía referencia a una de las cualidades que más se habrían asociado a la nueva realidad “postmoderna” y a la relación que –como individuos– establecíamos con ella. Una realidad que ahora y de forma especial, con una complejidad nunca antes vista, se presentaba como múltiple, escindida y fragmentada. Era dentro de esa coyuntura que se desarrollaba el debate sobre la vigencia de la modernidad. Un debate, en el que Robayna se posicionaba de manera muy clara:

Pero *Syntaxis* se propone, en esa diversidad, un objetivo esencial. Del lado de Jürgen Habermas, que ha hablado de una “modernidad inconclusa”, *Syntaxis* quiere detenerse en el significado de esa inconclusión, no sólo en la creencia de que, en el ámbito hispánico, la llamada *post-modernidad* es idea que nos enfrenta a una violenta paradoja (sobre todo cuando, como en España, es hecha coincidir con un neoclasicismo caprichoso, acrítico, en todo caso ciertamente “pre-moderno”), sino también en el convencimiento de que lo *post-moderno* así entendido suele ser no menos injustificado pretexto para una negación de la historia (Sánchez Robayna, 1983: 3).

La revista *Syntaxis*, de la que Ríos sería asesor durante varios años, se establecería como uno de los pocos ejemplos, dentro del campo intelectual español, en los que un actor –en este caso una revista publicada fuera de los centros de influencia cultural, en las Islas Canarias– entraría de forma decidida a debatir acerca de la vigencia del proyecto de la modernidad, por el que, por otro lado, también abogaba el escritor gallego. Así, de manera explícita, en el texto que servía de presentación al primer número de la revista, Robayna abogaba decididamente por asumir los postulados de Jürgen Habermas y desechar los de Lyotard.

Las tesis de Habermas, que tan poca continuidad –que no influencia– habrían tenido dentro del campo intelectual de los años noventa, partían de la premisa de que, con la llegada de la modernidad, en el eterno debate entre lo antiguo y lo nuevo, este último habría fundado su valor estético en su propia modernidad, que aún conservaría “un vínculo secreto con lo clásico” (Habermas, 1985: 21). Aunque la modernidad, según Habermas, vivía “de la experiencia de rebelarse contra todo cuanto es normativo”, esta tendencia, “después de los setenta”, habría entrado en crisis debido, en parte, a “una respuesta”, por parte de los círculos académicos y de la opinión pública, “mucho más débil” (Habermas, 1985: 23).

Este “envejecimiento”, en palabras de Habermas, del espíritu de la modernidad había generado una “postvanguardia” –que sería adoptada, a su vez, por artistas, escritores e intelectuales de ámbitos ideológicos muy dispares–, verdadero Caballo de Troya de un “neoconservadurismo” –término ya antes usado por Lyotard–, que habría hecho responsable al modernismo de “las incómodas cargas” de la “modernización capitalista”. Si la doctrina neo-conservadora era capaz de borrar la relación entre “el grato proceso de la modernización social” y “el lamentado desarrollo cultural”, también habría conseguido hacer pasar por responsables a “aquellos intelectuales que todavía se [sentían] comprometidos con el proyecto de modernidad” de los paisajes de devastación económica y social que el capitalismo, cada vez más, iba generando alrededor del planeta (Habermas, 1985: 25).

La revitalización de la modernidad como proyecto de emancipación social –en el que hemos englobado a Julián Ríos– partía, con las tesis de Habermas, de la recuperación de una gran parte del programa filosófico de la Ilustración francesa, que habría querido “desarrollar una ciencia objetiva, una moralidad y leyes universales y un arte autónomo acorde con su lógica interna”. Aunque el siglo XX se habría encargado de deslegitimar el optimismo ilustrado, la autonomía entre los diferentes segmentos del pensamiento

se habría mantenido intacta, de manera que, para el caso que nos ocupa, en “la historia del arte moderno” se habría producido “una tendencia hacia una autonomía cada vez mayor en la definición y la práctica del arte” (Habermas, 1985: 29).

Todo este proceso habría vivido su momento de eclosión durante el siglo XIX, cuando la pintura y la literatura iniciaban “un movimiento que Octavio Paz” encontraba “ya compendiado en la crítica de arte de Baudelaire”. Un movimiento en el que “color, líneas, sonidos y movimiento” dejaban de “servir primariamente a la causa de la representación”. En esta nueva coyuntura, “los medios de expresión y las técnicas de producción” se convertirán en “el objeto estético” principal. Aunque, según Habermas, “en la época de Baudelaire” la promesa de volver a integrar la vida y el arte ya habría quedado obsoleta –pasando a ser este último una cuestión de expertos o consumidores competentes, que fuesen capaces de relacionar “las experiencias estéticas con los problemas de su propia vida”–, todavía no habríamos “de abandonar la modernidad y su proyecto como una causa perdida”. La recuperación del proyecto moderno pasaba por articular un programa estético –y político– que partiese de la “reapropiación de la cultura de los expertos desde el punto de vista del común de las gentes”. En lo que respectaba a la vertiente estética, ésta habría de fundarse en la promoción de “instituciones propias”, que pudiesen poner “límites a la dinámica interna y los imperativos de un sistema económico casi autónomo y sus complementos administrativos” (Habermas, 1985: 34).

La literatura –y éste sería el punto de llegada de todo el proyecto literario de Julián Ríos–, como una de las instituciones que participaban de este proceso, tenía que recuperar los vínculos que en algún momento había perdido con aquellos autores que creían que la modernidad había de erigirse como un proyecto de emancipación intelectual y cultural. Para Habermas, sin embargo, “las oportunidades de lograr esto” no eran demasiado esperanzadoras. Si, “en todo el mundo occidental”, se había generado un clima que reforzaba “los procesos de modernización capitalista así como las tendencias críticas del modernismo cultural”, no nos habría de extrañar la gran hostilidad que propuestas como las de Ríos habrían habido de soportar por parte de posiciones anti-modernas y pre-modernas –que en la postmodernidad encontrábamos mezcladas (Habermas, 1985: 34 y 35). La “alianza de posmodernistas con premodernistas”, que Habermas detectaba en la opinión pública contemporánea, habría constituido el verdadero freno crítico y mediático a la circulación y el asentamiento de esas propuestas emancipadoras. Sobre todo, en un campo literario que, cada vez más, tendía a la producción y difusión de títulos –los best-sellers, por

ejemplo– que abasteciesen las necesidades de un mercado, que muy hábilmente antes habían sabido modelar a su antojo.

La vía moderna de Ríos

Parte del ideario de Habermas era asumido por Octavio Paz –a quien el alemán, como hemos visto, citaba expresamente en su artículo– a la hora de redactar su discurso de aceptación del Premio Nobel de Literatura del año 1990. En el discurso, que llevaría el muy significativo título de “La búsqueda del presente”, el poeta mexicano se hacía la siguiente pregunta: “¿Qué es la modernidad?”.

Para Paz, era ése “un término equivoco”, ya que había “tantas modernidades como sociedades”. A cada una de ellas correspondía encontrar su camino a esa modernidad que, con el devenir de la Historia habría ido cambiando, adaptándose a cada momento concreto. Esto hacía que la modernidad fuese, en última instancia, “un nombre”, “una palabra en busca de su significado”. Éste último podía ser múltiple y correspondía a los artistas y escritores de cada época –sus hijos– el intentar atraparlo. El propio Paz se había aplicado durante muchos años a esa tarea:

Mi caso no es único ni excepcional: todos los poetas de nuestra época, desde el período simbolista, fascinados por esa figura a un tiempo magnética y elusiva, han corrido tras ella. El primero fue Baudelaire. El primero también que logró tocarla y así descubrir que no es sino tiempo que se deshace entre las manos. No referiré mis aventuras en la persecución de la modernidad: son las de casi todos los poetas de nuestro siglo. La modernidad ha sido una pasión universal. Desde 1850 ha sido nuestra diosa y nuestro demonio. En los últimos años se ha pretendido exorcizarla y se habla mucho de la “postmodernidad”. ¿Pero qué es la postmodernidad sino una modernidad aún más moderna? (Paz, 1990).

Al contrario de lo que postulaba la postmodernidad, “la búsqueda de la modernidad” llevaba al arte y a la poesía a descubrir su “antigüedad”, “el rostro oculto” de cada “nación”. Según Paz, “entre tradición y modernidad” había “un puente”: la “tradición moderna” –mencionada ya varias veces a lo largo de este trabajo– no era sino “un linaje, una familia esparcida en varios continentes”. Todo ello quedaba afianzado en la idea de que “las lenguas” eran “realidades más vastas que las entidades políticas e

históricas” que conformaban las “naciones”⁵⁴. Aunque Paz no fuese español, sus “clásicos” eran “los de su lengua”, sintiéndose descendiente él, como cualquier otro poeta español, “de Lope y de Quevedo”. Al fin y al cabo, el diálogo entre España y América Latina se daba dentro de una misma lengua (Paz, 1990).

A pesar de ello, la tradición moderna había tenido que sufrir “durante dos siglos”, “muchas vicisitudes y desdichas”: la “indiferencia pública”, la “soledad”, los “tribunales de las ortodoxias religiosas, políticas, académicas y sexuales”, etc. Ahora, la amenaza provenía de una postmodernidad que no contemplaba que el “hombre moderno” era, ante todo, “un ser histórico”. El acontecer de la Historia habría llevado al abandono, una a una, de todas aquellas ideas y creencias relacionadas con el progreso, la emancipación y una modernidad que ahora se tendría por clausurada. Paz lo formulaba de la siguiente manera: “Asistimos al crepúsculo del futuro” (Paz, 1990).

Sin embargo, en un momento en que se habría producido “el derrumbe de las utopías” y en que la Historia parecería haber llegado a su fin, “la reflexión sobre el ahora” no tendría que implicar forzosamente la “renuncia al futuro” ni el “olvido del pasado”. Era en el ahora, donde “los tres tiempos” se encontraban:

En mi peregrinación en busca de la modernidad me perdí y me encontré muchas veces. Volví a mi origen y descubrí que la modernidad no está afuera sino adentro de nosotros. Es hoy y es la antigüedad más antigua, es mañana y es el comienzo del mundo, tiene mil años y acaba de nacer. Habla en náhuatl, traza ideogramas chinos del siglo IX y aparece en la pantalla de televisión. Presente intacto, recién desenterrado, que se sacude el polvo de siglos, sonrío y, de pronto, se echa a volar y desaparece por la ventana (Paz, 1990).

⁵⁴ Parte de los argumentos esgrimidos aquí por Paz serían retomados por Pascale Casanova en su artículo “La literatura como mundo”, aparecido el año 2005 en la *New Left Review*, cuando la socióloga francesa –con mención explícita al discurso de Paz– definía el Premio Nobel como “un laboratorio único para designar y definir qué es universal en literatura”. La existencia de premios como el Nobel era “un indicador objetivo y básico” de que existía “un espacio literario mundial”, estructurado alrededor de ese “presente literario”, que Casanova denominaba el “Meridiano de Greenwich de la literatura” (Casanova, 2005: 69 y 70). Ese presente o meridiano que indicaba, en cada momento, lo que debía ser considerado “moderno” en el ámbito de las letras, cabía encontrarlo “a finales del siglo XIX y comienzos del XX” en Francia. Si, dado el caso, Rubén Darío pudo “combatir el dominio político y lingüístico de España sobre su imperio colonial y la esclerosis que estaba paralizándolo la poesía en castellano”, esto lo habría conseguido el poeta nicaragüense en función de haber importado “los mismos procedimientos, los temas, el vocabulario y las formas lanzados por los simbolistas franceses” (Casanova, 2005: 82). Casanova concluía con ello que esta intrahistoria de la circulación de la crítica y de las influencias literarias podía explicar cómo “muchas de las grandes revoluciones literarias” se habían “producido en los márgenes y en regiones subordinadas”, como, por otro lado, atestiguaban los casos de “Joyce, Kafka, Ibsen, Beckett, Darío y muchos más” (Casanova, 2005: 83). Aunque las tesis de Casanova puedan verse como reduccionistas, dada su tendencia a simplificar algunos procesos que se dan entre los autores de diferentes países y a privilegiar algunas influencias por encima de otras, hemos creído conveniente traerlas a colación en cuanto a que nos pueden dar pistas acerca de la variedad de influencias que, en su búsqueda de la modernidad literaria, manejaban escritores como Ríos o Paz.

De ahí que, la reflexión sobre el lenguaje ocupara un lugar privilegiado en esa búsqueda del “ahora” y del “nosotros” del que hablaba Paz. La lengua como código compartido, abierto a las vicisitudes de la Historia, de la política y de los usos individuales, era, quizás, el lugar de convergencia de muchas de las problemáticas a las que Paz hacía referencia en su discurso. La lengua literaria, por su parte, era el mejor referente para dirimir si una cultura, en un momento concreto, estaba en sincronía con ese “ahora” de la modernidad. Es ahí donde encontraríamos a Julián Ríos, que con arreglo a lo que Paz acometía en su poema “Las palabras”⁵⁵, deconstruía el español de manera que éste conectara con su pasado, su presente y su futuro, sincronizando en un mismo cuerpo textual, el del ciclo novelístico de *Larva*, todos los momentos y posibilidades que el idioma daría de sí.

A partir de ese trabajo con la lengua, Ríos era capaz de articular un proyecto narrativo que le permitiera consumir la certeza de que “la literatura moderna consiste precisamente en hacer de cada obra una interrogación sobre el ser mismo de la literatura” (Todorov, 1988: 31 y 32). En ese sentido, cualquier texto creaba a su propio lector y, en consecuencia, su particular acercamiento crítico:

La nueva escritura de Joyce, al forzarnos a aguzar el ingenio, acaba transformando de forma muy similar nuestros viejos hábitos de lectura meramente pasiva, baldía. Y del mismo modo que Baudelaire, pide al lector que sea verdaderamente su cómplice: “mon semblable, –mon frère”. O como lo modifica Joyce, en un feliz juego: “my shemblable! My freer!” –¡Mi Shemejante! ¡Mi hermanumisor!⁵⁶ (Ríos, 1995: 185).

En la obra de Ríos, como hemos intentado demostrar a lo largo de este trabajo, encontraríamos un intento de conciliar una propuesta narrativa subversiva –que se situaría en los límites del código lingüístico y narrativo– con una propuesta crítica –con la lengua y las formas–, que permitiera desvelar las implicaciones éticas y políticas

⁵⁵ “Dales la vuelta, / cógelas del rabo (chillen, putas), / azótalas, / dales azúcar en la boca a las rejegas, / ínflalas, globos, pínchalas, / sórbeles sangre y tuétanos, / sécalas, / cápalas, / písalas, gallo galante, / tuérceles el gaznate, cocinero, / desplúmalas, / destrípalas, toro, / buey, arrástralas, / hazlas, poeta, / haz que se traguen todas sus palabras”. Este poema de Octavio Paz aparecería publicado en el libro *Libertad bajo palabra* (1960). El volumen compilaba poemas de Paz escritos entre los años 1935 y 1957.

⁵⁶ En una línea similar a la de Ríos, y tomando también a Joyce como ejemplo, Jacques Derrida apuntaba lo siguiente: “Toda obra literaria ‘traiciona’ el sueño de una nueva institución de la literatura. Lo traiciona primero revelándolo: cada obra es única y es una nueva institución para sí sola. Pero también lo traiciona al causar su fracaso: en tanto es única, aparece en un campo institucional preparado para que se recorte en él y se sustraiga de él: El *Ulises* llega como una novela entre otras que uno coloca en el estante e inscribe en una genealogía. Tiene sus ancestros y sus descendientes. Pero Joyce soñó con una institución especial para su obra, inaugurada por ella como un nuevo orden. ¿Y acaso no lo consiguió, hasta cierto punto? [...] ¿Acaso no somos hoy gente o personajes constituidos (como lectores, críticos, profesores) en y a través del sueño de Joyce? ¿No somos acaso el sueño de Joyce, los lectores de su sueño, aquellos que él soñó y que nosotros a nuestro turno soñamos con ser?” (Derrida, 2017: 149 y 150).

presentes en una elección estética de este tipo. Una “apuesta” que Julián Ríos habría efectuado en un momento muy concreto, el de nuestra Transición democrática, que en muchos aspectos no se correspondió, como reclamaba Paz, con un “ahora”, sino más bien con un “ayer”. Un periodo histórico, político y social de nuestra historia que, con Habermas, podríamos decir que quedó “incompleto”.

CONCLUSIONES: LARVA O LA “PASIÓN DEL LENGUAJE”

Ríos de tinta, y torrentes de palabras,
en la Torre de Papel...

Julián Ríos, *Larva. Babel de una noche de
San Juan*

En una misiva que Octavio Paz hacía llegar a Pere Gimferrer el 27 de mayo de 1967, el poeta mexicano advertía a su colega barcelonés de lo siguiente: “El poeta español cree todavía que el lenguaje le pertenece. Por eso lo usa, a veces con descuido, como si fuese un bien personal”. Esta despreocupación que Paz habría detectado, en las letras españolas –en momento tan importante como era la década de los sesenta, cuando en el campo literario se empezaba a intuir una cierta apertura a las nuevas corrientes de la modernidad europea y latinoamericana, en la figura de escritores como Luis Martín-Santos, Juan Benet o el propio Julián Ríos– y, más concretamente, en la obra del joven Gimferrer, era inseparable del hecho que “la poesía española contemporánea” aún no se había “planteado con entero radicalismo” la cuestión “del lenguaje”. Según Paz, si “nuestra relación frente al lenguaje” había cambiado “fundamentalmente” en las últimas décadas, los poetas españoles todavía no habían comprendido que “no es el hombre el que constituye al lenguaje sino éste al hombre” (Paz, 1999: 23 y 24).

Esa misma cuestión ya había sido abordada por Paz en otra carta a Gimferrer con fecha de 17 de abril de 1966. En ella, el futuro premio Nobel ponía en paralelo la obra de dos grandes poetas en lengua española del siglo XX: Luis Cernuda y Vicente Huidobro⁵⁷. Si Cernuda representaba, para Paz, la figura del poeta que se sirve “de las palabras para expresar o desentrañar sus conflictos y visiones”, Huidobro se establecía como “el otro extremo” de esa opción estética y moral. El chileno no se

⁵⁷ Huidobro sería, junto con Rubén Darío, una de las figuras más importantes de la renovación de las letras en español de la primera mitad del siglo XX. En *Solo a dos voces*, Paz realizaba el siguiente comentario en referencia a la obra del poeta chileno: “la relación de España y de Inglaterra con el resto de Europa es excéntrica. Por esto, quizá, tienen cierta reticencia frente a las innovaciones europeas. Cada vez que los ingleses y los españoles han recibido las revoluciones poéticas y artísticas de Europa, las han recibido no directamente sino por conducto de América. Los ingleses están muy cerca de Francia y podían haberse enterado de lo que pasaba en París entre 1910 y 1925. No. Fue necesario que Eliot y Pound, dos norteamericanos, les dijese a los ingleses lo que ocurría. Y lo mismo sucedió con los españoles en la época modernista y después en la de la vanguardia. Primero tuvo que ir Rubén Darío a contarles lo que pasaba en el mundo. Y después, Vicente Huidobro” (Paz y Ríos, 1999: 89). Esta conclusión, a la que llegaba Paz, invalidaría, al menos en parte, la tesis del “Meridiano de Greenwich” de Pascale Casanova.

servía “de las palabras”, pues era consciente de que éstas podían ser “tan reales (o irreales) como los árboles, las casas, los aviones y las pasiones”. Al enfrentarse a ellas se estaba enfrentando a “los fundamentos mismos del mundo”, ya que, “para decir al mundo”, en palabras de Paz, había que “inventar otra vez todo el lenguaje”. En definitiva, la historia reciente de la literatura en lengua española no había sido sino la crónica de un trayecto que la habría llevado del “lenguaje de la pasión” –que encarnaba Cernuda– a la más radical “pasión del lenguaje” que tendría como máximos representantes a Huidobro, a Paz o, más recientemente, a Julián Ríos (Paz, 1999: 13 y 14). Una “pasión del lenguaje” que, desafortunadamente, en el momento en que el mexicano redactaba su carta, estaba prácticamente desaparecida del ámbito de las letras castellanas –según se lo hacía saber éste a Gimferrer, en la primera de sus epístolas.

Esto era debido, en parte, a que el campo intelectual de aquellos años, como ya hemos explicado, estaba dotado de una arquitectura muy particular, en la que habrían concurrido diversos actores de cierta relevancia para el período, ya fueran éstos escritores, artistas, historiadores, periodistas, etc. En cierta manera, esa estructura tan férrea no podría haberse mantenido durante tanto tiempo si no atendemos, como decíamos, al gran consenso que se generaría posteriormente, con el fin del franquismo y el posterior intento de golpe de estado del año 1981. Las consecuencias que todo ello tendría para la literatura son ya conocidas: el regreso a unos modelos más conservadores y lúdicos de entender la forma narrativa y la condena a un cierto ostracismo de todas aquellas propuestas que quisieran ensayar modelos más acordes con la tradición de novela moderna crítica de la que Cervantes era el gran protagonista –una tendencia a la que, por otro lado, también se le podían atribuir unas causas de carácter global, vista la influencia que el discurso postmoderno tuvo en prácticamente todos los ámbitos de la cultura.

Sin embargo, la materialización de un consenso de ese tipo habría sido, en muchos aspectos, contraria a la política, según la entendíamos desde los tiempos de Platón. Para el filósofo francés Jacques Rancière, por ejemplo, ésta no se limitaba al “ejercicio del poder y la lucha por el poder”. La política, desde la antigüedad clásica, había sido, ante todo, “la configuración de una forma específica de comunidad”. Esto es, “la constitución de una esfera de experiencia” singular en la que se postulaba que “ciertos objetos” eran “comunes” y se consideraba que “ciertos sujetos” eran “capaces de designar tales objetos” y “argumentar” sobre ellos (Rancière, 2011: 15). La política, en

resumen, no era sino el conflicto que surgía a la hora de intentar configurar ese espacio y designar esos objetos.

Dentro de esa tesitura, el consenso que se daría durante la Transición, en cuanto a forma de organización concreta de la experiencia en la que el diálogo y la interacción entre los diferentes sujetos de la comunidad quedaba reducida a un marco que limitaba lo posible y lo decible, habría hecho imposible la “verdadera política” y, en último término, para el caso que nos atañe, la “verdadera literatura”. Si la política podía ser estimada, desde los antiguos griegos, como el arte o facultad de afectar e intervenir en los quehaceres públicos, no creemos que fuera aventurado concluir que la propuesta de Ríos, según la hemos descrito en este trabajo, constituía un intento de reconfigurar ese “espacio” y esa “experiencia”, a partir de la creación de nuevos lazos de unión con la tradición y la contemporaneidad literaria. Con *Larva* lo que Ríos perseguía, en definitiva, no era sino romper con ese consenso que se habría dado en el campo literario español de la segunda mitad del siglo XX:

La especificidad histórica de la literatura no depende de un estado o de un uso específico del lenguaje: depende de un nuevo balance de sus poderes, de una nueva forma por la que éste actúa dando a ver y a escuchar. La literatura, en síntesis, es un nuevo régimen de identificación del arte de escribir. [...] Es una cierta forma de intervenir en el reparto de lo sensible que define el mundo que habitamos: la manera en que éste se nos hace visible y en que eso visible se deja decir, y las capacidades e incapacidades que así se manifiestan (Rancière, 2011: 20).

Por lo que la labor de Ríos no podía sino ser englobada dentro de lo que Rancière había venido denominando como la “política de la literatura”. Con ese término se hacía explícito que la literatura podía ser concebida como un agente que –en competencia con otros agentes y poderes que en ella estarían imbricados–, podía obrar para reconfigurar nuestra experiencia común. De manera que, si la política reordenaba con su acción “el reparto de lo sensible”, la literatura intervenía “en tanto que literatura”, “en la relación entre prácticas, entre formas de visibilidad y modos de decir” que recortarían “uno o varios mundos comunes” (Rancière, 2011: 16 y 17). Aun cuando en los últimos años la obra de Ríos había sido vista como un referente de un tipo de narrativa lúdica, imaginativa y despolitizada, creemos que habría suficientes elementos en su obra que nos podrían llevar a matizar o incluso contradecir estas afirmaciones. Al fin y al cabo, la apuesta de Ríos, a partir de ese itinerario que llevaba al gallego, dentro de las letras castellanas, del “lenguaje de la pasión” a la “pasión del lenguaje”,

podía ser leída como un intento de dar respuesta a una problemática que, en su expresión exclusivamente política, se podría rastrear, según Rancière, hasta la antigüedad clásica:

Una célebre fórmula aristotélica declara que los hombres son seres políticos porque poseen la palabra que permite poner en común lo justo y lo injusto, mientras que los animales sólo poseen la voz, que expresa el placer o la pena. Más la cuestión es saber quién es apto para juzgar lo que es palabra deliberativa y lo que es expresión de desagrado. En cierto sentido, toda la actividad política es un conflicto para decidir qué es palabra o grito, para volver a trazar las fronteras sensibles con las que se certifica la capacidad política (Rancière, 2011: 16).

Rafael Sánchez Ferlosio, en los pecios que encabezaban *Campo de retamas* (2015), defendía la condición profana de las palabras. Era su sacralización “el medio específico” de aquellos que querían valerse de ellas para, en último término, quedar protegidos de su “capacidad significativa”. Según el autor de *El Jarama* (1955), “la palabra sagrada” sumergía “toda la luz” de su significación “en las tinieblas de la mera materia gráfica o sonora”, estableciéndose como “materia ciega, pero segura y firme como un noray de amarre inmovible”. Si la palabra sagrada constituía la lengua del poder, que no buscaba “ser entendida”, sino simplemente “obedecida” (Sánchez Ferlosio, 2015: 11 y 12), el artificio verbal desplegado por Ríos en *Larva* no sería sino la tentativa de restituir a la palabra su carácter profano, popular e irreverente. Lejos de la “performatividad” del lenguaje del poder, la escritura aglutinante de Ríos basaba su capacidad subversiva en una potencia significativa de carácter mutable y múltiple.

En parte, la idea antes apuntada de la Transición como un proyecto incompleto, tenía algo que ver con esto último que planteaba Sánchez Ferlosio. Los usos culturales y lingüísticos del franquismo todavía habrían de perpetuarse durante los primeros años de la democracia, frenando de esta manera las posibilidades de que se produjera una verdadera ruptura con las estructuras de poder del régimen anterior. El ámbito literario no sería, en este caso, una excepción. Como veíamos, éste había tenido que vivir todo un proceso que lo llevaría de experimentar una ligera apertura durante los años setenta a soportar una “reacción conservadora” que vería el retorno de unas temáticas y formas narrativas que mucho tendrían que ver con las que recientemente se habían querido dejar atrás. Ignacio Echevarría lo resumiría de la siguiente manera:

La sustracción a la narrativa de toda tensión política y el rechazo de la memoria colectiva allanaba el terreno para lo que iba a fraguarse tácitamente a partir de la

muerte de Franco: un pacto de olvido que, en nombre de la refundación de la convivencia, alentó una suerte de adanismo cultural (Echevarría, 2012).

Si la Transición supuso el paso, sin solución de continuidad, de una dictadura militar a una dictadura de los mercados, bien podríamos plantear que la propuesta de Julián Ríos, aun asumiendo algunas de las críticas que sobre ella se han vertido –y que hemos recogido en este trabajo–, era un intento legítimo de anunciar que todavía quedaba un largo trecho que recorrer en la España democrática si ésta quería seguir la senda de la modernidad, que un tiempo antes habían recorrido algunos de sus vecinos europeos. Si, a nivel cultural y literario, se quería avanzar en ese sentido, bien se podría concluir con Ríos que era necesario rehacer los puentes con toda aquella tradición emancipadora de la que Cervantes era uno de los más destacados representantes –junto con Rabelais, Sterne o Joyce. Una tradición, que el franquismo hubo de dismantelar y reprimir durante décadas y que, aun siendo reivindicada por muchos⁵⁸, bien pocos se habrían atrevido a profesar de verdad. En este sentido, Juan Francisco Ferré, destacado representante de la ya antes mencionada *Generación Nocilla*, en un artículo aparecido el año 2004, confesaba lo siguiente:

No he dejado de considerar el espacio textual de *Larva* como un *gay saber* y una utopía ilimitada de libertad imaginativa y felicidad carnal al alcance de todos los lectores: lo que habrían sido el mundo y la vida si muchos de los valores intelectuales y vitales que proliferaron en la década de los sesenta y setenta y en parte de los ochenta no hubieran sido oprimidos de modo siniestro en la siguiente década por tantas regresiones inesperadas y tanta normatividad estéril como las que rigen hoy nuestras sociedades del malestar más o menos consensuado. Siempre he pensado que el espíritu y las formas libérrimas de *Larva* representaron en cierto modo, en el inconsciente político español, y representan todavía hoy para quien sepa leer la novela desde esta óptica algo diferente, además de un desafío literario que recompensa sobradamente a su lector, la alegoría más alegre y carnavalesca de lo que debió ser la transición y no fue, ni terminó siendo, la democracia española (Ferré, 2004).

Lo que nos llevaría a un último supuesto que querríamos formular antes de concluir este trabajo: la escritura proteica que Ríos desplegaba en *Larva* habría sido, en definitiva, un intento de dar “voz” a aquellos escritores y artistas que, durante un

⁵⁸ Jordi Gracia y Domingo Ródenas en el volumen *Derrota y restitución de la modernidad: 1939-2010*, determinaban que “los gérmenes cervantinos han seguido actuando en la novela de la democracia, aunque lo han hecho en muchas direcciones”. Para Gracia y Ródenas, “se reclaman con la misma licitud herederos de su legado Julián Ríos o Juan Goytisolo –éstos de la audacia en la enunciación y el discurso– como Luis Mateo Díez o José María Merino –éstos del deleite de contar y de la locura ordinaria del héroe” (Gracia y Ródenas, 2011: 899).

periodo muy concreto de nuestra historia colectiva reciente, no la habrían tenido. La “pasión del lenguaje” en Ríos se establecía, pues, como la posibilidad de encontrar, dentro de ese momento histórico, un “presente” –que conectara, de nuevo, con nuestra modernidad– en el que toda aquella tradición que había quedado aparcada, por los empellones de la dictadura primero y por una Transición “incompleta” después, pudiera volver a ocupar un lugar destacado dentro del campo intelectual español. Una posibilidad que Ríos nos dejaba vislumbrar a partir de la figura de dos amantes exiliados, aprendices de poeta que, con la ayuda de un narrador que daba cuenta de sus correrías por el Londres de, entre muchos otros, Ezra Pound, habrían intentado, a partir de un lenguaje profano y una imaginación literaria enciclopédica, dar rienda suelta a sus quijotescas ansias de *escrivivir*.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor Wiesengrund (2008). *Crítica de la cultura y sociedad I*. Traducción de Jorge Navarro Pérez. Madrid: Ediciones Akal.
- Amat, Jordi (2015). "Nulla aethetica sine ethica" en *La Vanguardia* [consulta: 24 de abril de 2020]. Disponible en:
<https://www.lavanguardia.com/opinion/articulos/20150823/54434947662/nulla-aethetica-sine-ethica-jordi-amat.html>
- Baudelaire, Charles (2016). *El pintor de la vida moderna*. Traducción de Martín Schifino. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Benet, Juan (1981). "Pan y chocolate" en *El País* [consulta: 6 de marzo de 2020]. Disponible en:
https://elpais.com/diario/1981/04/24/opinion/356911212_850215.html
- Benet, Juan (1997). "Prólogo a El Ulises de Joyce de Stuart Gilbert" en *Joyce en España. IV Encuentros de la Asociación Española James Joyce (A Coruña, 1993)*, vol. II, pp. 139-152. Edición de Francisco García Tortosa y Antonio Raúl de Toro Santos. La Coruña: Universidad. Servicio de publicaciones [consulta: 15 de mayo de 2020]. Disponible en:
<https://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/9277>
- Benveniste, Émile (1997). *Problemas de lingüística general I*. Traducción de Juan Almela. México D.F.: Siglo XXI Editores.
- Bergson, Henri (2016). *La risa: Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Traducción de Guillermo Graíño Ferrer. Madrid: Alianza Editorial.
- Bloom, Harold (2009). *La ansiedad de la influencia. Una teoría de la poesía*. Traducción de Javier Alcoriza y Antonio Lastra. Madrid: Editorial Trotta.
- Bourdieu, Pierre (2002). *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Tucumán: Editorial Montessor.
- Campos, Haroldo de (1979). "Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana" en *América latina em sua literatura*, pp. 281-305. Edición de César Fernández Moreno. São Paulo: Editora Perspectiva
- Campos, Haroldo de (1985). "Larvario barroquista" en *Palabras para Larva*, pp. 9-18. Edición de Andrés Sánchez Robayna y Gonzalo Díaz-Migoyo. Barcelona: Edicions del Mall.
- Carrera, Arturo y Ríos, Julián (1985). "El libro de un libro" en *Palabras para Larva*, pp. 217-228. Edición de Andrés Sánchez Robayna y Gonzalo Díaz-Migoyo. Barcelona: Edicions del Mall.

- Casanova, Pascale (2005). "La literatura como mundo" en *New Left Review*, núm. 31, marzo/abril 2005, pp. 66-83 [consulta: 3 de abril de 2020]. Disponible en: <https://newleftreview.es/issues/31/articles/pascale-casanova-la-literatura-como-mundo.pdf>
- Castells, Isabel (1999). "Escribir la novela: Cervantes y Julián Ríos" en *España contemporánea: revista de literatura y cultura*, vol. 12, núm. 1, primavera 1999, pp. 21-44. Zaragoza: Departamento de Literatura Española, Facultad de Filosofía y Letras [consulta: 13 de abril de 2020]. Disponible en: https://kb.osu.edu/bitstream/handle/1811/77401/EC_V12N1_021.pdf
- Derrida, Jacques (2017). "Esa extraña institución llamada literatura. Una entrevista de Derek Attridge con Jacques Derrida" en *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, núm. 18, octubre de 2017. Traducción de Vicenç Tuset [consulta: 15 de abril de 2020]. Disponible en: <https://www.cetycli.org/cboletines/04e9800998-derrida.pdf>
- Echevarría, Ignacio (2005). *Trayecto. Un recorrido crítico por la reciente narrativa española*. Barcelona: Editorial Debate.
- Echevarría, Ignacio (2012). "La larga lucha por la insignificancia" en *El Boomeran(g)* [consulta: 28 de febrero de 2020]. Disponible en: <http://www.elboomeran.com/upload/ficheros/noticias/echevarra.pdf>
- Faber, Sebastiaan (2019). "El legado de los historiadores liberales del Régimen del 78" en *La Marea* [consulta: 24 de febrero de 2020]. Disponible en: <https://www.lamarea.com/2019/11/28/el-legado-de-los-historiadores-liberales-del-regimen-del-78/>
- Fernández Porta, Eloy (2004). "Por una lectura despolitizada de *Larva*" en *The Barcelona Review*, núm. 45, noviembre/diciembre [consulta: 23 de abril de 2020]. Disponible en: http://www.barcelonareview.com/45/s_le.htm
- Ferré, Juan Francisco (2004). "La novela Ríos. Veinte años no es *Larva*" en *The Barcelona Review*, núm. 45, noviembre/diciembre [consulta: 2 de mayo de 2020]. Disponible en: http://www.barcelonareview.com/45/s_lf.htm
- Freud, Sigmund (1999). "Olvido de nombres propios" en *Psicopatología de la vida cotidiana*, pp. 9-16. Traducción de Luis López-Ballesteros y de Torres. Madrid: Alianza Editorial.

- Fukuyama, Francis (1989). *The End of History?* The National Interest, Summer 1989 [consulta: 7 de mayo de 2020]. Disponible en: https://www.embl.de/aboutus/science_society/discussion/discussion_2006/ref1-22june06.pdf
- Gelman, Juan (2000). *Dentro y fuera de la lengua*. Discurso pronunciado al recibir el Premio Juan Rulfo de Literatura Latinoamericana y del Caribe el 26 de noviembre de 2000 [consulta: 4 de mayo de 2020]. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/2000/00-11/00-11-26/contrata.htm>
- Gracia, Jordi y Ródenas, Domingo (2011). *Historia de la literatura española. 7. Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Habermas, Jürgen (1985). “La modernidad, un proyecto incompleto” en *La Posmodernidad*, pp. 19-36. Edición de Hal Foster. Traducción de Jordi Fibla. Barcelona: Editorial Kairós.
- Heisenberg, Werner (1979). *Encuentros y conversaciones con Einstein y otros ensayos*. Traducción de Miguel Paredes. Madrid: Alianza Editorial.
- Hermoso, Borja (2008). “Cuarenta años en un cajón” en *El País* [consulta: 10 de marzo de 2020]. Disponible en: https://elpais.com/diario/2008/01/26/cultura/1201302001_850215.html
- Holloway, Vance R. (1999). *El posmodernismo y otras tendencias de la novela española (1967-1995)*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Juliá Díaz, Santos (2017). *Transición: Historia de una política española (1937-2017)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Kunz, Marco (1999). “Un abecedario intertextual: *Amores que atan* de Julián Ríos” en *Actas del Coloquio internacional de Basilea*, 12 de junio de 1999. Basilea: Universität Basel [consulta: 6 de abril de 2020]. Disponible en: https://www.academia.edu/9223548/Un_abecedario_intertextual_Amores_que_atan_de_Julián_Ríos
- Lyotard, Jean-François (1987). *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Traducción de Enrique Lynch. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Lyotard, Jean-François (2008). *La condición postmoderna: Informe sobre el saber*. Traducción de Mariano Antolín Rato. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Masoliver Ródenas, Juan Antonio (2004). *Voces contemporáneas*. Barcelona: Editorial Acantilado.
- Morán, Gregorio (2014). *El cura y los mandarines (Historia no oficial del Bosque de los Letrados)*. *Cultura y política en España, 1962-1996*. Madrid: Ediciones Akal.
- Morey, Miguel (2007). “El Occidente de los intelectuales” en *Pequeñas doctrinas de la soledad*, pp. 235-252. Madrid: Editorial Sexto Piso.

- Nogueroles, Marta (2010). *La trayectoria intelectual de Fernando Savater: el pensamiento crítico de un "joven filósofo"* [consulta: 8 de abril de 2020]. Disponible en:
<https://repositorio.uam.es/handle/10486/4791>
- Ortega, Julio y Ríos, Julián (1985). "Algarabía de una noche de San Juan" en *Palabras para Larva*, pp. 229-235. Edición de Andrés Sánchez Robayna y Gonzalo Díaz-Migoyo. Barcelona: Edicions del Mall.
- Oseki-Dépré, Inês (2018). "Aspects du modernisme brésilien" en *Revue de littérature comparée*, núm. 366, pp. 151-158 [consulta: 6 de abril de 2020]. Disponible en:
<https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2018-2-page-151.htm>
- Pagès, Stéphane (2004). "Amores que atan o Belles Lettres (1995) de Julián Ríos: el amor a las Bellas Letras. Un ejemplo de reescritura en forma de homenaje (análisis de la carta N)" en *Hesperia: Anuario de Filología Hispánica*, núm. 7, pp. 143-162 [consulta: 26 de abril de 2020]. Disponible en:
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=998325>
- Parra, Ernesto (1977). "Julián Ríos publicará por entregas su novela 'Larva'" en *El País* [consulta: 1 de febrero de 2020]. Disponible en:
https://elpais.com/diario/1977/05/19/cultura/232840803_850215.html
- Pavel, Thomas (2005). *Representar la existencia: El pensamiento de la novela*. Traducción de David Roas Deus. Barcelona: Editorial Crítica.
- Paz, Octavio (1990). "La búsqueda del presente (discurso de aceptación del Premio Nobel de Literatura 1990)" en *Nobelprize.org* [consulta: 12 de febrero de 2020]. Disponible en:
www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1990/paz-lecture-s.html
- Paz, Octavio (1990). *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- Paz, Octavio (1999). *Memorias y palabras. Cartas a Pere Gimferrer 1966-1997*. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- Paz, Octavio y Ríos, Julián (1999). *Solo a dos voces*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Pereda, Rosa María (1977). "'Espiral', una revista isla en la literatura española" en *El País* [consulta: 1 de febrero de 2020]. Disponible en:
https://elpais.com/diario/1977/09/16/cultura/243208803_850215.html
- Rancièrè, Jacques (2005). *Sobre políticas estéticas*. Traducción de Manuel Arranz. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.

- Rancière, Jacques (2011). *Política de la literatura*. Traducción de Marcelo G. Burello, Lucía Vogelfang y J. L. Caputo. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Ríos, Julián (1983). *Larva. Babel de una noche de San Juan*. Barcelona: Edicions del Mall.
- Ríos, Julián (1985). “Una de Calibán y otra de Ariel: la novela como canibalización y carnavalización de la cultura” en *Palabras para Larva*, pp. 237-252. Edición de Andrés Sánchez Robayna y Gonzalo Díaz-Migoyo. Barcelona: Edicions del Mall.
- Ríos, Julián (1986). *Poundemonium*. Barcelona: Edicions del Mall.
- Ríos, Julián (1991). *La vida sexual de las palabras*. Madrid: Editorial Mondadori.
- Ríos, Julián (1995). *Álbum de Babel*. Barcelona: Muchnik Editores.
- Ríos, Julián (2007). *Cortejo de sombras (La novela de Tamoga)*. Barcelona: Editorial Galaxia Gutenberg.
- Ríos, Julián (2008). *Quijote e hijos. (Una genealogía literaria)*. Barcelona: Editorial Galaxia Gutenberg.
- Ríos, Julián (2009). *Amores que atan o Belles Lettres*. Barcelona: Editorial Galaxia Gutenberg.
- Sánchez Ferlosio, Rafael (1984). “La cultura, ese invento del Gobierno” en *El País* [consulta: 22 de febrero de 2020]. Disponible en: https://elpais.com/diario/1984/11/22/opinion/469926007_850215.html
- Sánchez Ferlosio, Rafael (2015). *Campo de retamas: Pecos reunidos*. Edición de Ignacio Echevarría. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Sánchez Robayna, Andrés (1981). *Tinta*. Barcelona: Edicions del Mall.
- Sánchez Robayna, Andrés (1983). “La sintaxis y el árbol” en *Syntaxis*, núm. 1 / 1983, pp. 3 y 4. Tenerife: Edimallsa.
- Saussure, Ferdinand de (1991). *Curso de lingüística general*. Traducción de Mauro Armiño. Madrid: Ediciones Akal.
- Savater, Fernando (1976). “Elogio de la literatura llamada ‘menor’” en *Triunfo*, núm. 716, año XXXI [consulta: 8 de abril de 2020]. Disponible en: <http://www.triunfodigital.com/mostradorn.php?a%F1o=XXXI&num=716&imagen=61&fecha=1976-10-16>
- Savater, Fernando (1978). “La filosofía inaccesible o como no tomé la Bastilla” en *Triunfo*, núm. 783, año XXXII [consulta: 8 de abril de 2020]. Disponible en: <http://www.triunfodigital.com/mostradorn.php?a%F1o=XXXII&num=783&imagen=54&fecha=1978-01-28>
- Savater, Fernando (1995). *La infancia recuperada*. Madrid: Taurus Ediciones.

- Schlegel, Friedrich (2009). *Fragmentos. Sobre la incomprendibilidad*. Traducción de Pere Pajeroles. Barcelona: Marbot Ediciones.
- Sobejano, Gonzalo (1988). "La novela ensimismada (1980-1985)" en *España contemporánea: revista de literatura y cultura*, vol. 1, núm. 1, invierno 1988, pp. 9-26. Zaragoza: Departamento de Literatura Española, Facultad de Filosofía y Letras [consulta: 13 de marzo de 2020]. Disponible en:
<https://www.biblioteca.org.ar/libros/134589.pdf>
- Todorov, Tzvetan (1988). "El origen de los géneros" en *Teoría de los géneros literarios*, pp. 31-48. Edición de Miguel Ángel Garrido Gallardo. Madrid: Arco/Libros.
- Vázquez García, Francisco (2010). *La Filosofía Española, Herederos y Pretendientes. Una lectura sociológica (1963-1990)*. Madrid: Abada Editores.
- Zambra, Alejandro (2009). "Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma, de Agustín Fernández Mallo" en *Letras Libres* [consulta: 17 de febrero de 2020]. Disponible en:
<https://www.letraslibres.com/mexico/libros/postpoesia-hacia-un-nuevo-paradigma-agustin-fernandez-mallo>