

## SOMBRAS, VOCES Y SIGNOS EN LA OBRA DE JULIÁN RÍOS: LOS INICIOS DE UNA ESCRITURA PLURAL

SHADOWS, VOICES AND SIGNS IN THE WORKS OF JULIÁN RÍOS:  
THE BEGINNINGS OF A PLURAL WRITING

David TORRELLA HOYOS

Universitat de Barcelona

[david.torrella@ub.edu](mailto:david.torrella@ub.edu)

**Resumen:** Aunque la obra de Julián Ríos ha sido publicada y leída con interés, algunas de las lecturas que se han hecho de ella han sido instrumentales a la hora de establecer, al menos en España, un canon literario contemporáneo consensuado que desplace aquello que se intuye como distinto o complejo a los márgenes. De ahí que muchas veces al hablar de Ríos se tome tan solo en consideración su primera novela publicada: *Larva. Babel de una noche de San Juan*. Sin embargo, tener en cuenta sus escritos anteriores y su labor como editor en Espiral nos puede ayudar a plantear de forma más amplia y precisa algunas de las cuestiones que la crítica ha considerado como inherentes a su escritura. Nuestro propósito en este artículo es, pues, ilustrar cómo la obra de Ríos aspira, desde sus inicios –a despecho de algunos lugares comunes relativos a ella–, a la pluralidad, al diálogo –con la tradición, con otras disciplinas, con sus contemporáneos, con otros ámbitos nacionales– y, en definitiva, a trascender los límites –físicos, estéticos y morales– del campo literario del tardofranquismo.

**Palabras Clave:** Modernidad, tardofranquismo, exilio, campo literario, catálogo.

**Abstract:** Although the works of Julián Ríos have been published and read with interest, some of those readings have been instrumental in establishing, at least in Spain, a consensual contemporary literary canon, which displaces all that is sensed as different or complex to the margins. That is why, sometimes when talking about Ríos, only his first published novel *Larva. Midsummer Night's Babel* is taken into consideration. However, taking into account his earlier writings and his labor as an editor at Espiral can help us raise in a more comprehensive and precise way some of the questions that the critics have considered as inherent in his writing. Our purpose in this article is, therefore, to illustrate how Ríos' works aim, from the very beginning –despite some common places related to them–, at plurality, at dialogue –with tradition, with other disciplines, with its contemporaries, with other

national spaces– and, eventually, at transcending the limits –physically, aesthetically and morally– of the literary field of the late Francoism.

**Keywords:** Modernity, late Francoism, exile, literary field, catalogue.

TROPELIÁS

Parece llegado el momento de denunciar, después de treinta años, la intolerable fosilización del lenguaje literario español.

Pere Gimferrer, *Notas parciales sobre poesía española de posguerra*

españahogándose y esas leches

Juan Goytisolo, *Señas de identidad*

Per lliurar-se del complex de frustració i dels perills de l'autosatisfacció no hi ha altra sortida que viure culturalment com si fóssim ciutadans de qualsevol urbs cosmopolita –Londres, París o Nova York–, amb un permanent sentit internacionalista.

Josep Maria Castellet, *Dietari de 1973*

## Julián Ríos, autor de *Larva*

No creemos estar aventurando una tesis demasiado arriesgada si decimos que el nombre de Julián Ríos (Vigo, 1941) ha quedado íntimamente ligado, desde el momento de su publicación el año 1983, al de su novela *Larva. Babel de una noche de San Juan*. A favor de esta consideración estarían el gran número de artículos, reseñas y manuales que, al referirse a Ríos, se habrían ocupado casi en exclusiva de esa primera obra suya en solitario. Por lo que no creeríamos estar exagerando cuando decimos que la atención que ha recibido el volumen inicial del ciclo novelístico de *Larva*, en comparación con la que se le ha dado al resto de su bibliografía, ha sido, en cierta manera, desigual<sup>1</sup>.

Con todo, una segunda consideración que querríamos realizar es que, más allá de ciertos (pre)juicios relativos a su escritura y a las etiquetas que se le han querido colgar a Ríos –a tenor de una lectura “consensuada” que se ha hecho a veces de *Larva*–, su proyecto narrativo es un compendio de temáticas y estrategias formales que tienen como referente muchas de las obras, autores y temas que hallaríamos en una modernidad literaria que, en España, inevitablemente habría de quedar desarticulada con el estallido de la guerra civil y el posterior establecimiento de la dictadura franquista.

A ello estaría apuntando, creemos, el propio Ríos cuando en una entrevista en el diario *El País*, a raíz de la publicación de su libro *Cortejo de sombras (La novela de Tamoga)* (2007), confesaba que su “vocación siempre [había] sido ser un escritor plural” (Hermoso, 2008). Una pluralidad que, en el caso concreto de Ríos, estaría haciendo referencia a dos cuestiones fundamentales en su obra, a saber: la vocación de hacer de la literatura un espacio de diálogo entre diferentes ámbitos creativos<sup>2</sup> y

<sup>1</sup> Esta tendencia que encontramos ya a principios de la década de los ochenta –cuando aparece publicado el libro y escritores y críticos como Rafael Conte, Andrés Sánchez Robayna o Juan Goytisolo le dedican comentarios muy positivos– llegaría, por ejemplo, hasta el año 2011, cuando en el volumen número siete, “Derrota y restitución de la modernidad. 1939-2010”, de la última *Historia de la literatura española* (2010-2015), los autores, Jordi Gracia y Domingo Ródenas, todavía consideraban que “el destino literario de este escritor gallego extraterritorial [estaba] ligado indefectiblemente a *Larva. Babel de una noche de San Juan*” (Gracia y Ródenas, 2011: 788); vinculando, en cierta manera, la propuesta estético-literaria que Ríos desplegaba allí con la que el autor iba a desarrollar en obras posteriores.

<sup>2</sup> Helena Dunsmoor, en un cuestionario que la investigadora iba a recoger en su tesis doctoral dedicada a “Las obras compartidas de Octavio Paz”, le preguntaba a Ríos acerca de “los intercambios entre individuos y entre obras en relación con los proyectos colectivos” en los que él habría participado; a lo que el escritor gallego le respondería: “Como tal vez sabe usted, he tenido diálogos y colaboraciones con diversos pintores. Cada artista tiene su propio mundo y por tanto cada

tradiciones nacionales<sup>3</sup>; y, en relación a esto último, la voluntad explícita de romper con una idea restrictiva de la cultura y la literatura, aquella propia del franquismo y de la primera democracia que, en cierta manera, y salvo contadas excepciones, habría quedado desvinculada de ese “tiempo de la modernidad” del que luego hablaría Paz en su discurso de aceptación del Premio Nobel de Literatura el año 1990.

A tenor de lo dicho por Ríos en esa entrevista, nos gustaría prestarle una especial atención, por un lado, a su obra “seminal” –cuando decimos seminal nos estaríamos refiriendo, sobre todo, a aquellos escritos del autor que verían la luz antes de la publicación de su primera novela– y, por otro, a la intensa labor editorial que Ríos desplegará a partir de la década de los setenta en la colección Espiral de la editorial Fundamentos. Todo ello a partir del convencimiento de que parte de esa obra primeriza ha sido, en general, poco leída. Algo que, inevitablemente, habrá de condicionar la recepción de sus publicaciones posteriores, dando lugar a una imagen a veces algo reduccionista de su escritura, que apelará fundamentalmente a su herencia vanguardista y a una voluntad hermética e innovadora; y que no se correspondería, al menos del todo, con la materialidad de sus textos:

Yo soy un escritor plural. He escrito para explorar el lenguaje en su profundidad máxima, o para contar múltiples historias con una narratividad acelerada, o para desarrollar cualquier vía que me permita describir la realidad de forma diferente. Pero hay quien ya sólo ve al autor de *Larva*. [...] Y quizás ni la han leído (A. M., 2009).

### Las sombras de Tamoga

A grandes rasgos, y aun a riesgo de simplificar, podríamos decir que deshacerse de una tradición es, en cierta manera, deshacerse de la lengua que la sostiene. De hecho, la palabra tradición proviene del latín *traditio*, que derivaría a su vez de *tradere*, esto es, entregar algo a alguien. Y aun cuando el sentido etimológico del término estaría haciendo mención a los objetos físicos, a aquellos bienes que pasan de una parte (*tradens*) a otra (*accipiens*), en un sentido laxo, se podría entender la tradición –y, de hecho, así lo hacemos– como la transmisión de aquellos valores, costumbres y creencias que conforman el núcleo de lo que llamamos la cultura. Un conjunto de saberes en los que la lengua, como vehículo de transmisión de estos últimos, jugaría un papel fundamental.

Nuestra hipótesis inicial, acerca del proyecto estético-literario inaugural de Ríos, partiría de la presunción de que este tiene como objetivo principal desprenderse y reconfigurar el horizonte literario, artístico y cultural que habrían supuesto los casi cuarenta años de dictadura y que, en cierta medida,

---

diálogo es diferente. Paz –al igual que Pessoa– es la mejor prueba de que un escritor es plural y, además del diálogo con los otros, ha de dejar hablar a los diversos escritores que lleva dentro” (Dunsmoor, 2013: 255).

<sup>3</sup> Ríos, en su volumen de conversaciones con Octavio Paz *Solo a dos voces* (1973), comentaba, a propósito de esta cuestión: “La creación de un lenguaje es el punto de unión, común, entre los grandes escritores modernos de 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).

derivaría en lo que luego se ha venido a llamar la “Cultura de la Transición”<sup>4</sup>. Aunque Ríos siempre tendrá presentes los límites –y limitaciones– heredados del franquismo en los que cabría enmarcar su cultura de origen, compartirá la ambición de autores como Luis Martín-Santos o Juan Goytisolo de ensancharlos y rebasarlos<sup>5</sup>, a partir de una idea muy concreta de lo tendrían que ser tanto la literatura, como el arte o la cultura universales, que tendrían en Cervantes y el *Quijote* a sus referentes hispánicos más destacados<sup>6</sup>.

Además, creemos que la obra inicial de Ríos se gesta en un período señalado de su carrera como escritor que puede darnos algunas claves interpretativas y de lectura muy valiosas para analizar su propuesta ulterior. En ese sentido podríamos delimitar tres grandes momentos –o proyectos– en ella: sus primeros libros y publicaciones –aquí nos estaríamos refiriendo, sobre todo (dejando a un lado algunos artículos y traducciones, por otra parte bastante reveladores<sup>7</sup>), a los cuentos que se recogerán en el ya mencionado *Cortejo de sombras* y a los primeros fragmentos de *Larva* que irán apareciendo a partir de 1973 en revistas como *Plural* y *Vuelta* de Octavio Paz, en *Syntaxis* de Andrés Sánchez

---

<sup>4</sup> Ríos dirá al respecto: “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” (Ríos, 1995: 95). La denominación “CT” o “Cultura de la Transición”, por su parte, se la debemos al periodista Guillem Martínez, que el año 2012 coordinó una antología de textos dedicados a dicha cuestión en la que encontraríamos autores y críticos como Belén Gopegui, Ignacio Echevarría, Gonzalo Torné o Víctor Lenore. Martínez definía la “CT” de la siguiente manera: “La CT es la observación de los pentagramas de la cultura española, de sus límites. Unos pentagramas canijos, estrechos, en los que solo es posible escribir determinadas novelas, discursos, artículos, canciones, programas, películas, declaraciones, sin salirse de la página, o ser interpretado como un borrón. Son unos pentagramas, por otra parte, formulados para que la cultura española realizara pocas formulaciones” (Martínez, 2016: 14).

<sup>5</sup> Dirá Ríos: “Todo lo que escribo es, en el fondo, muy español aunque no lo parezca. Pero mi español no es el carpetovetónico ni la falsa españolada de *cármenes* y flamencos. Ya lo dijo Borges: ‘La prueba de la autenticidad del Corán es que no salen camellos’. Mis modelos de español son Picasso y Buñuel” (Hermoso, 2009).

<sup>6</sup> Según Ríos: “Es lo que Goytisolo recordaba siempre que decía Kundera: hay el contexto y el gran contexto. La literatura española, como todas las literaturas, está llena de figurones, de grandes personajes, que fuera del ámbito nacional son perfectos desconocidos. Y hay otros escritores que no se miden en un espacio nacional, sino un contexto más amplio” (Hidalgo Nácher, 2018: 23). Es en ese espacio más amplio –en el que Ríos querrá inscribir su proyecto literario– donde cabría colocar a Cervantes: “Si contemplamos la literatura como una serie de carreras de relevos, por calles y direcciones distintas, en una de las principales el testigo ha sido y es el *Quijote*. Este testigo relevante ha ido pasando de la mano de Cervantes a las de Fielding, Smollett, Sterne, Diderot, Flaubert, Joyce y compañía. A long race of novelists: maratón de novelistas de razzia. Todos ellos corredores de fondo siempre en forma. Apresurémonos 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).

<sup>7</sup> En este punto cabría destacar el artículo “El zafiro en el borrador”, dedicado al *Finnegans Wake* de James Joyce, aparecido el año 1981 en la revista *Quimera*, el dossier coordinado por el propio Ríos ese mismo año, también en *Quimera*, sobre “Literatura portuguesa actual”, y la traducción de *El gato y el diablo* (1981) de Joyce para la editorial Lumen; además de dos entrevistas con Octavio Paz –“Modelos para A(r)mar, conversación con Octavio Paz” (*El Urogallo*, 1972)– y Severo Sarduy –“Maitreya o la entrada de Buda en la Habana (conversación con Severo Sarduy)” (*Quimera*, 1982)– respectivamente.

Robayna o en la propia *Espiral* de Ríos, entre otras<sup>8</sup>. A continuación, los libros que escribirá en colaboración con Paz –el antes citado *Solo a dos voces* y *Teatro de signos/Transparencias* (1974)–, que le permitirán, por un lado, darle visibilidad a la obra del mexicano –en aquel momento poco conocido en España– y, por otro, y en paralelo, obtener una cierta difusión para sus propios proyectos –que en aquel momento todavía estaban en un estado incipiente o “larvario”–. Por último, su labor como editor en la colección *Espiral*, donde confeccionará un amplio catálogo –en el sentido que le da Fernando Larraz al término, luego ahondaremos en esta cuestión– en el que encontraremos autores hasta aquel momento prácticamente desconocidos para el público hispánico: John Barth, Thomas Pynchon, Severo Sarduy o José Lezama Lima, entre otros<sup>9</sup>. Actividad, esta última que, si seguimos lo dicho por Pierre Bourdieu en su artículo “Une révolution conservatrice dans l’édition” (1999), iría encaminada a realizar “una transferencia de capital simbólico” (citado en Larraz, 2020: 89), para reforzar las posiciones de aquellos escritores e intelectuales que, como Ríos, en aquel momento no gozaban de un suficiente reconocimiento.

Así, en su prólogo a *Los hijos de Nobodaddy* (2012), volumen que recogía tres novelas breves del narrador alemán Arno Schmidt, Ríos esbozaba una constelación de escritores y pensadores –a los que podríamos añadir a Walter Benjamin– que le llevaba de Victor Klemperer a Hannah Arendt, y de Arendt al propio Schmidt. El interés de Ríos por esos autores no era casual. Los tres representaban figuras intelectuales que, como él mismo, habían tenido que sufrir la asfixia y la cerrazón de un régimen totalitario que, además de coartar todos los ámbitos de su existencia, había llegado a corromper hasta los cimientos la cultura y el lenguaje<sup>10</sup>. Como ejemplo paradigmático de todo ello, Ríos consideraba a Schmidt un escritor con un proyecto similar al suyo: el de renovar la lengua literaria de su país, que, después de varias décadas de dictadura –usando la conocida metáfora–, había quedado tan gastada y pulida como una moneda en la que ya era imposible reconocer las diferentes caras y contornos<sup>11</sup>.

---

<sup>8</sup> Para un listado exhaustivo de la aparición de los diferentes fragmentos de *Larva* en publicaciones periódicas y revistas se puede consultar la tesis doctoral de Stéphane Pagès *Analyse du discours dans Larva (1984) de Julián Ríos : le jeu de l’écriture, le jeu du roman* (2000).

<sup>9</sup> Diría Ríos: “Fui curioso lector desde muy joven. Descubrí muy pronto a Joyce y a las vanguardias. Y sabía que en España, por el vacío enorme de la dictadura franquista, quedaba mucho por hacer y por publicar. Había empezado de nuevo el interés por la literatura norteamericana. Sabía que había un campo de autores que todavía no se habían olido los grandes sellos comerciales que se podía explorar. Eso fue muy satisfactorio para mí” (Hidalgo Nácher, 2018: 19).

<sup>10</sup> Ríos, al igual que ellos, partía de la premisa de que “la corrupción del lenguaje es síntoma de otras corrupciones” (Paz y Ríos, 1999: 23) y de que “el intelectual cumple una función crítica, debe tener una actitud de rechazo ante el lenguaje momificado y falso, el lenguaje-disfraz que es el lenguaje del poder en la mayoría de los casos” (Paz y Ríos, 1999: 21).

<sup>11</sup> En ese sentido, en su libro de conversaciones con Paz, Ríos recogía la siguiente cita de *Posdata* (1970) del 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). Años después, en conversación con Max Hidalgo Nácher, Ríos todavía declararía: “los escritores que queríamos formarnos partíamos de un hándicap terrible. Mi gran radicalidad fue tratar de arruinar a través de *Larva* el lenguaje del franquismo, que seguía vigente, porque los realismos, aunque fueran críticos, no iban a lo esencial. Arno Schmidt hizo un alzamiento del idioma alemán que había podrido todo durante el nazismo. Si no vas a la raíz del problema, y desamordazas el idioma, no comprendes que la mentalidad del español está conformada por ello” (Hidalgo Nácher, 2018: 18). Sobre esta cuestión se puede consultar también el volumen de Hidalgo Nácher *Teoría en tránsito. Arqueología de la crítica y la teoría literaria españolas de 1966 a la posdictadura* (en prensa), en el que se incluye un estudio sobre el proyecto de *Espiral* y la obra de Julián Ríos.

Sea como fuere, cuando aparecían las obras en colaboración con Paz, Ríos ya había escrito – aunque no dado a imprenta, pues el libro se publicaría casi cuarenta años después– su primer volumen de cuentos, *Cortejo de sombras*, ambientado en la Galicia rural de la posguerra. Y lo cierto es que un buen punto de partida para cualquier acercamiento crítico que se quiera hacer sobre la obra de Ríos sería el prólogo que el escritor le añadiría cuatro décadas más tarde, en el que se recogía esta anécdota:

Una madrugada de enero de 1970 en Londres, con mucha nieve, después de cenar en casa de unos amigos en Golders Green, en el noroeste de la ciudad, conocí a un taxista que resultó ser originario de Tamoga, o de un lugar muy parecido y cercano. Había llegado a los siete u ocho años con sus padres a Inglaterra y al cabo de un cuarto de siglo se le había olvidado casi completamente el idioma materno. Trataba de decir frases sueltas en español que yo le ayudaba a completar y pronunciar mejor. Tras llegar a mi destino, más al sur, en Queen's Park, nos quedamos una buena hora en su coche practicando el español básico de su añoranza reanudada envueltos en los copos que ya habían cubierto de blanco el parque de enfrente. Con cada frase, difícilmente arrancada del olvido, venía un jirón de recuerdo. Sí, sí, insistía. Con el idioma reaprendido venía prendido su pasado breve de párvulo en Tamoga. Aquel taxista londinense, algunos años mayor que yo, intentaba reaprender su idioma y su pasado perdidos. Por el contrario, yo en Londres intentaba desaprenderlos, desprenderme de un país y de una atmósfera asfixiantes (Ríos, 2007: 8-9).

Sin embargo, los cuentos que integraban *Cortejo de sombras* habían sido redactados unos años antes, a finales de los sesenta, “de 1966 a 1968”, en Madrid, donde el escritor habría tratado de “revivir” y “recrear sin regionalismos” su “particular Galicia”; el “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”<sup>12</sup> (Ríos, 2007: 7), que para la ocasión tomaba la denominación de “Tamoga”<sup>13</sup>.

Como alguna vez se ha dado a entender, el libro partía de los postulados narrativos, estéticos y temáticos de autores como William Faulkner o Sherwood Anderson, adaptándolos a la Galicia postbélica. En ese sentido, la “Tamoga” de Ríos se establecía como un territorio análogo al “Yoknapatawpha County” de Faulkner, al “Winesburg, Ohio” de Anderson o, incluso, como ha señalado Darío Villanueva, al “Región” de Juan Benet (Villanueva, 2008).

Según Villanueva, “cuando Ríos escribía aquel libro”, “Benet daba a conocer tímidamente *Volverás a Región*”, una obra quizás de “prosa más prolija”, pero en la que también se pintaba un “reino de vacío existencial y moral”. Sin embargo, Ríos rehuía “eficazmente todo costumbrismo”, aprovechando “con suma originalidad elementos temáticos y formales tan arraigados en la antropología literaria gallega como la *saudade*, la presencia viva de los muertos, o la magia y el misterio asimilados al tema de la emigración”. Para Villanueva, narraciones como “El río sin orillas”, podían recordar a “los mejores relatos de Rafael Dieste, otro gallego en la estirpe del maestro Valle-

---

<sup>12</sup> Esta condición de emigrado de la que aquí habla Ríos será fundamental tanto en su obra como en la recepción que se hará de ella. Luego volveremos sobre esta cuestión.

<sup>13</sup> Como bien apuntaba Ríos en el prólogo: “El letrero de la estación de Tamoga –con dos letras desdibujadas– viene a indicar con toda propiedad: ‘Ahoga’. Con la perspectiva del tiempo, que es el mejor mirador, puedo ver que trataba de alejarme entonces de una España que me olía a alcanfor, cuando no a chamusquina, y que me dolía sin duda menos que a Unamuno, cuya célebre frase parafraseada en farsa y traducida fielmente por el narrador de *Larva* con la exclamación: ‘Spain pains me!’. Y me parecía que la subversión del lenguaje era la mejor aspirina para el mal de los Pirineos” (Ríos, 2007: 9).

Inclán a quien Juan Ramón tuvo el tino de definir como un escritor deslenguado, el primer fablistán de España” (Villanueva, 2008).

Para Ríos, al volver sobre aquellas historias, una vez establecido el autor definitivamente en París, sin “enternecimientos paternos ni saudades pero tampoco seudomasoquismos expiatorios ni sesudas displicencias” (Ríos, 2007: 10), estas se podían leer como una tentativa de rendir cuentas con la España de su juventud y con el escritor que por aquel entonces era él, en un libro que guardaba, “por supuesto, las marcas de las vueltas y revueltas de su tiempo” (Ríos, 2007: 10). Y, de hecho, el tono general de los cuentos que encontramos en *Cortejo de sombras* quedaba perfectamente plasmado en la narración “Las sombras”, en la que una vieja viuda, prácticamente sola, enterrada “en vida, como una monja de clausura”, pasaba los pocos años que le quedaban encerrada en una ruinoso casa “mirando viejas fotografías de la familia” (Ríos, 2007: 41-42): esas sombras del título, de entre las que destacaría la de su marido Salvador, aparecido muerto misteriosamente de un disparo en la sien “en la cama matrimonial junto a su esposa” (Ríos, 2007: 50).

Aunque Salvador iba a reaparecer como un espectro el día que la anciana había de morir carbonizada por un incendio en la vivienda familiar, parecería que la mayor parte de esos relatos –que, a la postre, podían ser leídos como una novela de carácter fragmentario donde el principal protagonista era ese espacio opresivo en que se desarrollaban los acontecimientos– daban muestras de la voluntad de Ríos de materializar un viejo propósito de su admirado Arno Schmidt, cuando este sostenía que todos los autores deberían “dejar al menos una obra [...] que fuese un retrato fidedigno de su época y de las situaciones que [les] tocó vivir” (Ríos, 2012: 24).

### Libros de los Pa(z)sajes

El motivo por el que Ríos iba a dejar sin publicar los cuentos de *Cortejo de sombras* durante gran parte de su carrera lo había de relatar el propio escritor en el prólogo del volumen: todo indicaría que Ríos había empezado a perfilar y redactar el gran proyecto narrativo que había de moldear toda su obra posterior: el ciclo novelístico de *Larva*. Aunque era previsible que muchas de las historias de *Cortejo de sombras* hubiesen podido sortear la censura franquista, el lenguaje y la estética que se articulaban en ellas estaban bastante alejados ya de los intereses de Ríos en aquel momento. Además, la década larga que le llevaría la composición y ensamblaje definitivo de su primera novela habrían visto cómo el escritor abandonaba un paisaje eminentemente rural –el de la Galicia de su juventud– y unos referentes narrativos –Valle-Inclán y William Faulkner, sobre todo<sup>14</sup>– para adoptar los de la metrópolis

---

<sup>14</sup> Como reconocería el propio Ríos años más tarde: “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, Octavio Paz en conversación con Ríos recordaba 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).

–el Londres de los años setenta<sup>15</sup>–, por un lado, y los del James Joyce tardío, por otro:

El velorio de Finnegan es el entierro de la novela naturalista y de un tipo de escritura –en especial la de estilo oratorio– que hace ya mucho que es letra muerta y que por inercia, y por inepticia, aún tiene incontables seguidores. [...] 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 (Ríos, 1995: 184-185).

De esta manera, Ríos optaba por recoger el testigo que, en cierta manera, había dejado de forma prematura Luis Martín-Santos<sup>16</sup>, ahondando en una estética que, junto a la influencia de otros autores como Juan Goytisolo o Julio Cortázar, le habría de permitir alejarse de aquellos temas y estrategias narrativas que, como veíamos con Villanueva, le podían acercar a las de otro de los novelistas de referencia del período, Juan Benet. Todo ello pasaba por actualizar la vocación modernista de Martín-Santos y abandonar ese modelo cercano a Benet que se podía intuir como demasiado ligado aún al reciente trauma de la guerra civil y a la nostalgia por la desaparición de unas formas de narrar que todavía podríamos catalogar como “clásicas”<sup>17</sup>.

Esa nueva senda que Ríos había de recorrer desde entonces tenía su origen en dos referencias editoriales escritas en colaboración con Octavio Paz: las ya mencionadas *Solo a dos voces* y *Teatro de signos/Transparencias*. Por lo que respecta a la primera, el volumen integraba dos conversaciones –tres en la reedición que haría el Fondo de Cultura Económico en 1999<sup>18</sup>– que Ríos había mantenido con Paz en Cambridge (1970) y Londres (1971). El texto definitivo de los dos encuentros, transcrito, mecanografiado y corregido por los protagonistas quedaba complementado –como mínimo en las

<sup>15</sup> Según Ríos: “London is a kind of resume of the universe. [...] It happens that I knew London very well and it was a city that I liked. For me, the London that I like is not the ‘Anglo-Saxon’ London, but, as I say, the resume of the universe, a kind of melting pot of different languages and different cultures. Different types of people have been established in London for many years, and they created their own cultures, whether it's the Italians, the Chinese, the Indians, the Pakistanis, etc. That adds up to a fascinating concentration of cultures” (Laurence, 2014).

<sup>16</sup> Para 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). Además, de Martín-Santos iba a decir Ríos: “Ningún escritor es profeta o *profeto*, 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: 189-190).

<sup>17</sup> En el prólogo que Benet escribió en 1971 para la primera edición en español del volumen *El Ulises de James Joyce* de Stuart Gilbert, el escritor confesaba: “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). Ríos, dando la réplica en parte a esas palabras de Benet, diría años después: “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 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).

<sup>18</sup> La edición del Fondo de Cultura Económico incorporaría una última conversación, a modo de epílogo, titulada “Entre utopía y entropía”, fechada el año 1996, en París, que iba a aparecer primero publicada en el número de marzo de 1998 de la revista *Vuelta*.

ediciones de Lumen de 1973 y 1991– por un abundante material gráfico y gran número de citas, extraídas de diversas obras de Paz, que servían de contrapunto al cuerpo principal del texto<sup>19</sup>.

El título del volumen hacía referencia a un extenso poema de Paz aparecido a modo de conclusión en su poemario *Salamandra* (1962). Como explicaba Ríos, había sido él quien había sugerido recuperarlo para el libro –junto con la idea de publicar las conversaciones– (Dunsmoor, 2013: 252). Ríos había de dejar anotado lo siguiente en el prólogo: “Todo es diálogo en la obra de Octavio Paz: el poeta habla siempre con los otros, aun en los monólogos, poemas y ensayos dialogan entre sí, civilizaciones e historias distintas se encuentran, nos salen al encuentro a través de puertas y puentes ignorados” (Paz y Ríos, 1999: 10). Y, de hecho, la idea del diálogo, tan presente en esa y otras obras del mexicano, iba a recorrer todo el texto. Tanto es así que, años después, preguntado Ríos acerca de su génesis, este iba a responder:

Han pasado muchos años desde que el joven escritor que fui se sentó a conversar con O.P. en Cambridge y Londres, pero recuerdo muy bien con qué facilidad y naturalidad se estableció el diálogo. Conmigo el poeta restablecía el diálogo con la España a la que no había vuelto desde la guerra civil. Por mi parte, yo dialogaba también, a través del poeta mexicano, con la cultura española que el franquismo había exilado y silenciado (Dunsmoor, 2013: 255).

Ahondando en esa idea de diálogo entre culturas, disciplinas y tradiciones, el libro había de servir de complemento a un monográfico dedicado a la “Nueva literatura española”, coordinado por Ríos, Pere Gimferrer y Josep Maria Castellet, que aparecería en el número de octubre de 1973 de la revista *Plural* –en la que, recordemos, habían de empezar a aparecer los primeros fragmentos de *Larva* ese mismo año–. El proceso de gestación de la publicación iba a quedar recogido en la extensa correspondencia que Paz mantendría con el entonces joven Gimferrer. Alguien que, por su parte, también estaba intentando acometer esa actualización y acceso al tiempo de la modernidad de la poesía en lengua castellana con la publicación de su libro *Arde el mar* (1966) –al que Paz, por su parte, iba a dedicar grandes elogios<sup>20</sup>–. En ese sentido sería interesante recoger aquí unas palabras del poeta catalán, quien parece iba a aprovechar, asimismo, como en el caso de Ríos, el magisterio de Paz para configurar una estética personal alejada de los localismos y del realismo imperante a partir de los años cincuenta en España, y en la que los narradores latinoamericanos iban a erigirse como unos interlocutores fundamentales:

La comunicación entre algunos escritores peninsulares y latinoamericanos permite ahora hablar de la novela en lengua castellana como un todo en determinado sector de dichas literaturas, en el cual aparecen, creo, dos tendencias bien diferenciadas: la permanencia del relato (Carpentier, Vargas Llosa) y la autonomía

<sup>19</sup> Según Ríos: “El montaje de las citas en *Solo* constituye una parte fundamental del libro (y lamento que en la edición del FCE no hayan respetado en el Prólogo el montaje a dos columnas) y por eso cuando el encargado de las *Obras Completas de Octavio Paz*, Nicanor Vélez, pretendió suprimirlas al incorporar el libro en uno de los volúmenes, me negué rotundamente. Suprimir las citas, el cotejo constante entre lo escrito y lo dicho, sería desvirtuar el libro. En las dos ediciones de las *Obras Completas de Octavio Paz* se ha respetado el montaje original de *Solo*” (Dunsmoor, 2013: 254).

<sup>20</sup> En una carta enviada desde la embajada de México en Nueva Delhi el 23 de abril de 1967, le decía Paz a Gimferrer: “Me pareció, me parece, que reanudaba la gran *tradición moderna* de la poesía de nuestra lengua y que no era un regreso [...] a la vanguardia de 1914 [...], sino una ruptura del pseudorealismo. *Arde el mar* fue *inactual* en España porque usted escribió un libro de poesía contemporánea y con un lenguaje de nuestros días, hacia adelante, en tanto que la poesía de la España actual es *inactual* por ser una poesía pasada” (Paz, 1999: 21).

de discurso, de la investigación en las estructuras lingüísticas y en el mundo de los mitos y arquetipos con independencia de la narración usual, como se percibe de forma distinta, en los últimos libros de Cortázar o de Juan Goytisolo (citado en Grasset, 2020: 84).

En el período que va aproximadamente de 1972 a 1985, de regreso en Madrid, Ríos se convertía en director de la colección Espiral de la editorial Fundamentos. Si pasamos revista al catálogo que irá construyendo durante esos años podemos encontrar autores y obras como *Quimera* de John Barth, *Momentos de la vida de un fauno* y *El corazón de piedra* de Arno Schmidt, *Los Sertones* de Euclides da Cunha, *La diseminación* de Jacques Derrida, *La Enciclopedia* de Novalis o la *Semiótica* de Julia Kristeva, entre muchas otras<sup>21</sup>. Como declararía el propio Ríos, la idea de la colección era combinar la publicación de escritores populares como Leonard Cohen o el Marqués de Sade, con la de otros menos asequibles y conocidos para el público hispánico:

Yo tenía un lema: una de cal, de calidad, y otra de arena. Aurífera, a ser posible, pero con dignidad. Introduje en España a Leonard Cohen, con *Mi juego favorito* y *Los hermosos vencidos*. Vendió tres o cuatro ediciones rapidísimamente. Esas dos novelas me permitían publicar a su vez autores de mucha más difícil salida como Arno Schmidt, Thomas Pynchon o John Barth (Hidalgo Nácher, 2018: 19).

*Teatro de signos/Transparencias*, por su parte, además de establecerse como la primera referencia de la colección Espiral, suponía la segunda obra de Ríos publicada en colaboración con Octavio Paz. En este caso Ríos era el encargado de la “selección” y el “montaje” de los textos de Paz, que integraban –junto con una breve introducción escrita por el gallego– una “antología”, en la que el lector estaba invitado a “partir, repartir e incorporar las diferentes partes del cuerpo textual”, dando lugar a una “lectura generativa” (Paz y Ríos, 1974), muy acorde con la idea del diálogo entre este y el escritor que también era uno de los temas sobre los que se debatían en *Solo a dos voces*, a partir de la figura de Stéphane Mallarmé<sup>22</sup>. De hecho, las páginas del volumen iban a aparecer sin numerar, dejando al posible lector, la opción de elegir el orden de lectura y la posibilidad de organizar los diferentes materiales<sup>23</sup>. De este habría de decir Ríos:

<sup>21</sup> De Espiral había de decir Ríos: “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).

<sup>22</sup> Decía Paz en este caso: “Mallarmé reintroduce [...] 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...” (Paz y Ríos, 1999: 75).

<sup>23</sup> Eloy Fernández Porta, que en su libro *Afterpop: La literatura de la implosión mediática* (2007) realizaba una panorámica de las diferentes etapas creativas presentes en la obra de Ríos, iba a comentar de este segundo volumen escrito en colaboración con Paz: “Así, la elección de las partes privilegiadas de la obra está determinada no ya por una mera selección de *the very best of...*, sino por la búsqueda de continuidades entre fragmentos escogidos, que puede ser leída en ambas direcciones. Así, en el trato con la obra de Paz, como cuerpo se modera el *gesto metonímico* (el aislamiento de la parte privilegiada, museística, escultural) en favor de una lógica más cercana al calambur (elaboración de sentido por vecindad, redistribución, reagrupamiento). Vecindad, interioridad, variación, reescritura, éfrasis: las figuras que el autor emplea (o *adopta*) en su obra posterior están contenidas en esa escena” (Fernández Porta, 2007: 265). Fernández Porta, al hablar de

Una vez realizado el diálogo con Paz y su obra en *Solo a dos voces* [...] me pareció que podía ser interesante poner a dialogar y confrontar vertientes distintas de la obra de Paz. El erotismo, el lenguaje y la Historia o viceversa (porque el libro es doble y puede empezarse desde cualquiera de las dos cubiertas) hablan entre sí con sus propios signos. El montaje consistió en una forma de escritura, en una combinatoria rigurosa de frases y fases de la obra de Paz. Un crítico venezolano, Francisco Rivera, afirmó que *Teatro de signos* era el libro que le hubiera gustado escribir a Walter Benjamin. Creo que es una obra muy original que aún aguarda al estudioso que la explore en detalle (Dunsmoor, 2013: 252-253).

No era casual que Ríos citara a Benjamin al hablar de *Teatro de signos/Transparencias*. Seguro que el gallego conocía a la perfección la anécdota, no sabemos si cierta, según la cual el filósofo y crítico alemán habría querido escribir un libro exclusivamente a partir de citas, anotaciones y esbozos<sup>24</sup>. Aunque el *Libro de los Pasajes* había de quedar incompleto, la forma definitiva en que nos habría llegado y la influencia de ese y otros escritos de Benjamin se había de dejar sentir en muchos de sus predecesores. No en vano, Ríos apuntaba en la antología de Paz a esa escritura combinatoria de la que se derivaba una ética muy particular: la de construir un texto –una historia– a partir de los fragmentos que el escritor había ido recogiendo y ensamblando, en este caso a partir de la obra del poeta mexicano.

Al igual que *Solo a dos voces*, *Teatro de signos/Transparencias* representaba una nueva oportunidad de asentar el canal de comunicación que el joven Ríos había establecido con las literaturas del otro lado del atlántico. Un ámbito tan extenso, plural y alejado de la España franquista, que, como podemos leer al final del prólogo del volumen, le permitía a Ríos reconectar, a partir de los textos de Paz, con “la libertad, la poesía, el amor” –tan manoseados, cuando no prohibidos, en la literatura española del periodo–; “una constelación” que era “la luz” y “el tema” principal del libro (Paz y Ríos, 1974).

Si, como habíamos vaticinado, era más que probable que algunos de los relatos de *Cortejo de sombras* se hubiesen librado de los recortes de la censura, lo cierto es que para la publicación de *Solo a dos voces* y *Teatro de signos/Transparencias* los editores apenas tuvieron que hacer frente a los censores –más allá de la denuncia de la portada del segundo–. De *Solo a dos voces* dirían: el libro no “contiene referencias políticas o ideológicas, únicamente pueden citarse algunas frases en que se critica duramente la sociedad creada en Rusia por el comunismo” (Gutiérrez, 2015: 65). Y de *Teatro de signos/Transparencias*: “no sé de qué se trata. Todo pura forma. Como traducir a prosa una poesía de

---

esas obras en las que Ríos y Paz aparecían como “coautores”, consideraría que estas constituyen un verdadero “pórtico” de entrada a la escritura del primero (Fernández Porta, 2007: 264).

<sup>24</sup> No obstante, en prólogo de la edición de Suhrkamp Verlag del año 1982 de *Das Passagen-Werk*, el editor de la obra Rolf Tiedemann iba a dejar anotado: “Según Adorno, la intención de Benjamin era ‘renunciar a toda interpretación manifiesta, dejando aparecer los significados únicamente mediante el montaje chocante del material. [...] Como culminación de su antijetivismo, la obra principal debería consistir solamente de citas’. [...] Por muy genuinamente benjaminiano que parezca este pensamiento, el editor está convencido de que Benjamin no quiso proceder así. No hay ninguna manifestación epistolar en este sentido. Adorno se apoyaba en dos fragmentos del mismo *Libro de los Pasajes* [...], que apenas pueden ser interpretados de este modo. El primero de estos fragmentos se encuentra ya además en las *Primeras anotaciones* de 1928 o 1929 [...], cuando Benjamin pensaba aún razonablemente en un ensayo del que incluso había comenzado a escribir el *Proyecto inicial*: en ningún caso bajo la forma de un montaje de citas” (Tiedemann, 2005: 11).

Góngora quitándole toda erudición mitológica. Mejor, sustituyéndola por los cultos eróticos de las religiones hindúes. Todo confuso, sin aludir a nada en concreto” (Gutiérrez, 2015: 65).

Todo parece apuntar a que esa búsqueda que Ríos había de emprender, una vez abandonada definitivamente la idea de publicar *Cortejo de sombras*, no iba a tardar en dar sus frutos. Al abandonar la estética de corte realista y la escritura “clásica” de sus cuentos ambientados en Tamoga<sup>25</sup>, Ríos entraba en un terreno prácticamente inédito en las letras españolas contemporáneas –como mínimo hasta la aparición de las primeras obras de autores como Luis Martín-Santos, Juan Benet o Juan Goytisolo (en el caso de este último, como es bien sabido, sería la publicación de *Señas de identidad* (1966) la que marcaría su abandono de la corriente realista de tintes sociales)– como habían de testimoniar las palabras de aquellos censores algo desconcertados. Si lo que pretendía Ríos era reconstruir los puentes con la tradición moderna –de la ruptura, la llamaría Paz en *Los hijos del limo* (1974)– que había quedado cancelada, o sí más no disgregada y exiliada, con la llegada de la guerra civil y la dictadura, no cabía duda de que ese proyecto había de ser abordado desde una escritura que tuviera en cuenta gran parte de las cuestiones tratadas durante las conversaciones con Paz, que luego Ríos había de empezar a poner en práctica en su antología del mexicano.

El alejamiento de las tendencias imperantes en aquel momento en España llevaría a Ríos, pues, a explorar otros territorios, ámbitos y tradiciones literarias, huyendo de esa estética nacionalista “falaz” y apostando por lo que George Steiner ha llamado en uno de sus ensayos la “extraterritorialidad” (Steiner, 2002). Una vocación de internacionalismo que quedaría perfectamente plasmada tanto en su obra como en el catálogo de la colección Espiral y la revista del mismo nombre que Ríos iba a fundar el año 1976, de la que aparecerían ocho números hasta su clausura en 1980.

### **Un catálogo en espiral**

Como complemento de las novedades editoriales que iban surgiendo regularmente, Espiral iba a lanzar, como decíamos, una publicación periódica que diera cabida a algunos de los escritores y artistas publicados por el sello, junto a otros con los que Ríos sentía una especial afinidad a nivel estético y literario. Así, a nombres ya conocidos como los de Pere Gimferrer y Octavio Paz, se les sumarían los de Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, Emir Rodríguez Monegal, Haroldo de Campos, Juan Goytisolo y José Ángel Valente, como integrantes del consejo asesor. Autores en su mayoría ajenos al ámbito español, y a la estética y problemáticas que en aquel momento todavía dominaban su campo literario. Además, durante los ocho números que duraría la revista los lectores iban a poder encontrar artículos y textos de Joan Brossa, Julio Ortega, Andrés Sánchez Robayna, Suzanne Hill Levine,

---

<sup>25</sup> Este hecho, según Darío Villanueva, vendría a desmentir “retrospectivamente” la tendencia de cierta crítica de colgarle a Ríos “el sambenito de narrador verbal, cuando no verboso, incapaz de construir un mundo sólido, dotarlo de personajes recios y de captar la atención de sus lectores mediante recursos de mayor sustancia que no fuesen los emparejamientos léxicos, los retruécanos y los calambures” (Villanueva, 2008).

Roberto Echavarrén, Linda Gould Levine, Gonzalo Díaz-Migoyo, José Miguel Ullán, Michel Butor o Philippe Sollers, entre muchos otros<sup>26</sup>. De todos ellos comentaría Ríos:

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

*Espiral* representaba para Ríos otra espléndida plataforma con la que, además de ir introduciendo a esos autores en el ámbito nacional, asentar las líneas de diálogo extranacionales que había empezado a promover en los libros en colaboración con Paz, y que habría de consolidar con su labor editorial. Ríos resumiría su trabajo en *Espiral* de la siguiente manera: “Los libros no solo hay que traducirlos, sino también introducirlos: cuando un autor es desconocido, hay que crear un contexto para él” (Hidalgo Nácher, 2018: 19).

La actividad de Ríos, pues, tanto en su faceta de editor, como en la de director de *Espiral*, iba destinada a la elaboración de un “catálogo”, entendido este último, en palabras de Bourdieu, como un “verdadero canon” integrado por un “conjunto de autores más o menos consagrados” (citado en Larraz, 2020: 89). En el caso específico de Ríos, dicho catálogo –y aquí se estaría apelando, sobre todo, como precisaba Larraz, a su valor simbólico– iba encaminado a menoscabar el canon editorial español hegemónico del momento<sup>27</sup>.

Aunque todo catálogo participaba de esa “doble cara jánica del editor”, esto es, del hecho de que “anejo a su valor simbólico” fuera impreso un “valor material” propio de “un muestrario comercial”,

<sup>26</sup> La relación completa de colaboradores que aparecerían en la revista sería la siguiente: en el primer número, “Liberaciones” (1976), dedicado a la “poesía experimental”, junto a Julián Ríos encontrábamos a Severo Sarduy, Juan Goytisolo, Haroldo de Campos, Joan Brossa, José Ángel Valente, Augusto de Campos y Octavio Paz. En el segundo (1977), dedicado a la novela de Juan Goytisolo *Juan sin tierra*, aparecían, junto a Goytisolo, Julián Ríos, Linda Gould Levine, Manuel Durán, Gonzalo Díaz-Migoyo, Kessel Schwartz, José Miguel Oviedo, Monique Lemaitre, Carlos-Peregrín Otero, Jerome Bernstein, Pere Gimferrer, Aline Schulman, Fernando Savater, José Miguel Ullán, Antonio Gálvez, Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, Octavio Paz y Josep Maria Castellet. En el tercero, “La casa de la ficción” (1977), colaboraban Edgardo Cozarinsky, Julio Ortega, Andrés Sánchez Robayna, Orlando José Hernández, Suzanne Hill Levine, Roberto Echavarrén, Guillermo Cabrera Infante, Ansjé M.G. Perquin, Marcos-Ricardo Barnatán, David Hayman y José Miguel Oviedo. En el cuarto, “Avances” (1978), Octavio Paz, Haroldo de Campos, Edgardo Cozarinsky, Severo Sarduy, José Miguel Ullán, Juan Goytisolo, Octavio Armand y Julián Ríos. En el quinto, “Exploraciones, iluminaciones” (1978), F. Peter Ott, David Hayman, Augusto de Campos, Julio Plaza, Ernesto Parra, Saúl Yurkievich, Gonzalo Díaz-Migoyo, Julio Ortega y Andrés Sánchez Robayna. En el sexto, “Erotismos” (1979), Alain Robbe-Grillet, Enrique Verastegui, Diego Martínez Torrón, Severo Sarduy, Marcos-Ricardo Barnatán, José Antonio Millán, Guillermo Cabrera Infante, Héctor Olea y Julián Ríos. En el séptimo, “Humor, ironía, parodia” (1980), Emir Rodríguez Monegal, Linda Gould Levine, Gonzalo Díaz-Migoyo, David Hayman, Juan Gustavo Cobo Borda, Felipe Boso, Guillermo Cabrera Infante, Julián Ríos, Augusto de Campos y Oswald de Andrade. Finalmente, en el octavo y último número, dedicado a la “Nueva escritura francesa” (1980), participaban Jacques Roubaud, Philippe Sollers, Michel Deguy, Gérard de Cortanze, Denis Roche, Serge Mestre, Jean-Pierre Faye, Viviane Forrester, Valère Novarina, Monique Lange, Christian Prigent, Gérard-Georges Lemaire, Anne-Marie Albiach, Claude Minière, Maurice Roche, Bernard Noël, Marcelin Pleynet, Pierre Rottenberg y Michel Butor.

<sup>27</sup> Según Larraz: “El carácter de un editor como agente del cambio literario puede rastrearse en un catálogo a través de determinadas marcas. Desde que se hizo consciente con la querrela entre antiguos y modernos, la historia de la cultura se establece como una dialéctica entre lo clásico y establecido por un lado y lo nuevo por el otro. En este sentido, en un catálogo coexisten en proporciones variables apuestas por reafirmar el canon consensuado de textos clásicos y las pretensiones de transformarlo, de replantearlo con textos recuperados del pasado que no lo han integrado, así como propuestas de crear cánones nuevos sobre nuevos juicios acerca de qué sea lo literario” (Larraz, 2020: 92-93).

no cabe duda de que la intención de Ríos era, más allá de posibles intereses económicos, la de proponer un canon alternativo, apostando por la “Literatura” –en mayúsculas; sin los límites que imponían las fronteras nacionales– y por unos autores eminentemente contemporáneos que formaran parte de esa tradición moderna de la ruptura que tenía su origen en la sátira menipea y que, pasando por figuras como Rabelais, Cervantes, Sterne o Flaubert, eclosionaba con la figura de James Joyce, y llegaba hasta los más recientes Arno Schmidt, Carlo Emilio Gadda, Vladimir Nabokov, João Guimarães Rosa, Carlos Fuentes, Julio Cortázar o Juan Goytisolo<sup>28</sup> –algunos de ellos publicados en *Espiral*–.

Al fin y al cabo, un catálogo, como afirmaba Matías Moscardi, se imponía como “una especie de híbrido”: aunque “su efecto” era similar al “de la colección que crea nuevos contextos para los objetos coleccionados” y “su espacio material” remitía inevitablemente “al logos de la biblioteca”, “sus operaciones de corte selectivo y montaje” le acercaban “a la antología” (citado en Larraz, 2020: 89) –con todo lo de arbitrarias y programáticas que pudieran tener estas–. La iniciativa de Ríos iba orientada, pues, a hacer presente una parte de la tradición cultural y artística que, más allá de algunos círculos de difusión alternativos, en España apenas estaba representada en los medios y canales hegemónicos.

Cabría destacar llegados a este punto que en la lista de autores mencionados arriba se apuntaba, de nuevo, al carácter exógeno de algunas de las propuestas que tenían como objetivo redefinir el estado de cosas de la cultura del tardofranquismo. Apelando, una vez más, a esa “desterritorialización” que antes hemos mencionado de pasada y que se consolidará en la obra de Ríos –después de múltiples tentativas, según las hemos ido resiguiendo en este artículo– con el ciclo novelístico de *Larva*. De hecho, uno de los ámbitos más proclives a propiciar una reformulación del canon interno era, sin duda, el del exilio –en el que, en parte, queremos situar a Ríos–. Aunque por motivos evidentes el gallego no entraría en la categoría del exiliado político –en ese sentido sería bastante elocuente el prólogo de *Cortejo de sombras*, donde el autor exponía los motivos que le llevaron a abandonar el país– sí que podríamos proponer, creemos, un acercamiento a su obra inicial a partir del tratamiento que encontramos en ella del exilio como una categoría más de la modernidad; en consonancia con la idea de Malcolm Bradbury, según la cual, “frecuentemente son la emigración o el exilio los que facilitan la entrada al país moderno de las artes” (citado en Balibrea, 2007: 57).

Si bien los y las buscavidas, poetas, prostitutas, flâneurs, viajeros, y demás personajes que hallamos en la narrativa de Ríos tampoco cumplirían exactamente con el perfil del exiliado por razones políticas –que sí encontraríamos en algunas novelas de Juan Goytisolo; en la trilogía protagonizada

---

<sup>28</sup> En *Album de Babel*, Ríos escribirá lo siguiente: “¿*Finnegans Wake* es el fin o un nuevo comienzo de lo que aún se sigue llamando literatura? [...] En realidad, ni fin ni principio. Joyce está en el centro de una tradición que desde las sátiras menipeas y desde Apuleyo y desde Petronio (pasando por Rabelais, Cervantes, Swift, Sterne, Flaubert, Lewis Carroll...) llega hasta nuestros días. [...] No tenía un estilo ‘pegadizo’ como otros grandes escritores –por ejemplo Faulkner. En un acróstico, Beckett se refirió al ‘dulce no-estilo nuevo’ de Joyce. No tenía *un* estilo, era un bufón que los tenía todos. Un camaleón –tan fiero como lo pintan– capaz de tomar todos los colores. Más difícil todavía, su constante divisa circense. Pero su ejemplo –tan difícil de seguir– y su forma radical de entender la literatura sirvió de estímulo a distintos escritores de distintos países que también produjeron obras importantes. / ¿Por ejemplo? / Carlo Emilio Gadda (1893-1973) en Italia, Joao Guimarães Rosa (1908-1967) en Brasil y Arno Schmidt (1914-1979) en Alemania” (Ríos, 1995: 180).

por Álvaro Mendiola (1966-1975), por ejemplo–, en esta cobra protagonismo un tipo de sujeto casi desconocido en la novelística española anterior: el (auto)exiliado que se marcha a otro país a causa del hastío y el aburrimiento en que le tiene sumido el régimen. No encontraremos aquí –aunque los haya– indicios de activismo político o de los llamados “odios de casta” –que tan frecuentes serán en la novela social del período–. Aunque la marginalidad de sus personajes es generalizada, esta se debe más bien al destierro y a la dureza y ausencia de oportunidades propias del nuevo territorio<sup>29</sup>.

Nuestra propuesta será plantear aquí, para concluir, que para entender la relación de presencias y ausencias que preside la conformación de ese canon literario alternativo “desterritorializado” en la obra seminal de Ríos –que luego irá perfilando y afinando– será crucial tomar en consideración su condición de emigrado y la perspectiva externa que eso le da a su idea de literatura; siguiendo lo dicho por Caren Kaplan en *Questions of Travel: Postmodern Discourses of Displacement* (1996):

[...] la distancia ha venido a privilegiarse como la mejor perspectiva para el escrutinio de un tema y en el discurso relacionado con él de las ventajas estéticas del exilio. Si el distanciamiento es la condición previa para la creatividad, entonces la indiferencia afectiva o la alienación como estados mentales se convierten en ritos de paso para el artista o escritor moderno “serio”. El modernista busca recrear el efecto destierro –esté o no el escritor literalmente en el exilio. En consecuencia, incluso aquellos escritores que no se encuentran exiliados, pueden fácilmente extender la metáfora. En esta forma de modernismo, el desplazamiento exiliado ocupa una posición privilegiada, legitimadora de puntos de vista y que constituye un punto de entrada al dominio profesional (citado en Balibrea, 2007: 57-58).

Aunque, según críticas como Balibrea o la propia Kaplan, en la cita quedaría ya patente que el exilio puede convertirse en una “ventaja estética” que lo acabe por “normalizar, estetizar y mitologizar”, “sin tener en cuenta sus traumáticas raíces históricas”, convirtiéndolo “en un estilo” (Balibrea, 2007: 58), la idea de “extraterritorialidad” que se desprende de ella es importante en la obra Ríos; en el sentido de que con esta se intentan trascender y ampliar los contornos de un sistema literario que el autor percibe como anquilosado en una estética y unos debates infructíferos –superados desde hace años en otros ámbitos–. De ahí, en parte, que el lenguaje de las obras de Ríos contenga desde un inicio un hálito creativo, sensual y festivo. Si Goytisolo –como su directo predecesor<sup>30</sup>– operaba a

---

<sup>29</sup> En una entrevista con Eloy Fernández Porta, Ríos comentaba lo siguiente a este respecto: “Bueno, el Londres de *Larva*, digámoslo así, no solamente es nocturno: es también muy real. Los lugares no son los lugares de prestigio del Londres turístico: son los lugares de la emigración, de los extranjeros que viven en ciertas zonas de la ciudad, y también de los jóvenes de la época. Es el Londres que yo conocí y viví, o sea que no es nada que venga de Dickens o de unas lecturas, sino que viene de mi conocimiento profundo de Londres, quizá la ciudad que conozco mejor de todas, mejor que cualquier ciudad española, por ejemplo. Y ese Londres fue explorado con gran interés, porque representaba... zonas de gente que yo conocía, zonas en las que viví, sitios en los que estuve, etcétera. No sé si es una ciudad sólo de celebración, porque es también muchas veces una ciudad de la soledad: es el sentimiento de ser un extranjero permanentemente, de ser alguien, en cierto modo, alienado [...]. Yo diría que, lo mismo que hay una ciudad española, La Coruña, que se define como la ciudad en que nadie es forastero, Londres para mí representa la ciudad en que todo el mundo es forastero” (Fernández Porta, 2018: 14-15).

<sup>30</sup> En un texto dedicado a *Larva*, fechado en 1977 y aparecido en la antología *Palabras para Larva*, el propio Goytisolo apuntará lo siguiente, refiriéndose a esta cuestión: “Toda mi labor de los últimos años ha sido un combate para alcanzar otros ámbitos de libertad expresiva, partiendo en cada caso del suelo conquistado en el texto anterior, en pos de esa escritura suelta, descondicionada a que aspira llegar mi último libro. Este trabajo lento, penoso, difícil, visible a lo largo y lo ancho de mi trilogía, debe ser puesto entre paréntesis y dado por supuesto, desde el momento en que abordamos la lectura de la obra en marcha de Julián Ríos” (Goytisolo, 1985: 19).

partir de *Señas de identidad* una labor de deconstrucción –y destrucción<sup>31</sup>– de la cultura española castiza, nacionalcatólica, Ríos retomaba ese proyecto, con una voluntad eminentemente positiva, lúdica y reconstructora, a partir de unos referentes eminentemente externos, plurales y universales.

Recordemos que, según la definición de “extraterritorialidad” que daba George Steiner en su artículo del mismo nombre, aunque una parte importante “de la literatura europea vernácula [tenía] detrás la influencia activa de más de una lengua”, para “que el escritor se convirtiera en bilingüe o multilingüe en el sentido moderno, tenían que ocurrir verdaderos cambios en su sensibilidad y estatus personal” (Steiner, 2002: 18). Algunos de los autores que entraban en esta última categoría eran Ezra Pound, Samuel Beckett, Jorge Luis Borges o Vladimir Nabokov; cuatro escritores “multilingües” en los que la “ecuación entre un eje lingüístico único –un arraigo profundo a la tierra natal– y la autoridad poética [era] puesta en tela de juicio” (Steiner, 2002: 20); y en los que se cumplía aquella máxima de Theodor Adorno que, a propósito del poeta Heinrich Heine, decía que tan solo “aquel que no se siente verdaderamente como en su propia casa dentro de una lengua dada puede usarla como instrumento” (citado en Steiner, 2002: 19).

Es bastante probable que Ríos con su (auto)exilio a Inglaterra, y posteriormente al establecerse en Francia, quisiera acercarse a esa heterogénea hermandad de escritores que, hastiados por la cerrazón del régimen y la clase hegemónica de su país, decidían (o eran obligados a) marcharse y abrazar la cultura y la lengua de sus tierras de acogida. Según Steiner:

Un gran escritor a quien las revoluciones sociales y las guerras expulsan de lengua en lengua es un símbolo cabal de la era del refugiado. Ningún otro exilio puede ser más radical, ninguna otra hazaña de adaptación a una nueva vida puede ser más exigente. Nos parece adecuado que los que producen arte en una civilización casi bárbara, que ha despojado de su hogar a tantas personas y arrancado lenguas y gente de cuajo, sean también poetas sin casa y vagabundos atravesando diversas lenguas (Steiner, 2002: 24)<sup>32</sup>.

El escritor y crítico Juan Antonio Masoliver Ródenas, en su libro *Voces contemporáneas* (2004) –en el que dedicaba varias entradas a Ríos–, realizaba un panorama de la narrativa que había surgido en España durante la década que iba de 1972 a 1982. Masoliver Ródenas destacaba las obras de Gonzalo Torrente Ballester, Manuel Vázquez Montalbán, Javier Marías, Camilo José Cela, Miguel Delibes, Luis Goytisolo, Carmen Martín Gaité, Juan Marsé y Eduardo Mendoza, de entre las de aquellos autores que se habrían consagrado durante el periodo. La lista apuntaba, según el crítico, a “una línea” –que habría evolucionado “coherentemente hasta lo que es nuestra narrativa actual”– en la

---

<sup>31</sup> Recordemos que *Señas de identidad* se habría con tres epígrafes, uno de ellos perteneciente al último verso del poema *Limbo* de Luis Cernuda –dedicado a Octavio Paz–, en el que se leía lo siguiente: “Mejor la destrucción, el fuego” (citado en Goytisolo, 2014: 9).

<sup>32</sup> Estas palabras de Steiner podrían hallar una cierta resonancia en otras pronunciadas por Ríos, en las que el escritor gallego argumentaba acerca de la cuestión de la extraterritorialidad: “Maybe it's not the Castillian but the Out-Castillian in me. I am a kind of an 'Out-Cast'. I'm outside my own country. I am from the Northwest of Spain. Galicia is a Celtic land. There's a situation in the world now where everyone is sort of a displaced person. If you go to an airport in any part of the world, you have the global village there, the immigration, and everybody is moving, even if you have your own roots to some land or culture. The world is moving into that direction which is the direction of uncertain situations. We don't have any fixed point of view anymore. In my novels I choose London as a setting, because I like the idea of a labyrinth as a city. I found in that situation, when you have foreigners with other foreigners, you are home without a home. You can't go home again. There's no home anymore, or every part is a provisional home” (Laurence, 2014).

que apenas se podía intuir “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”<sup>33</sup> (Masoliver Ródenas, 2004: 18-20). A pesar de algunas excepciones –Luis Martín-Santos, Juan Benet, Juan Goytisolo o el propio Ríos, añadiríamos–, Masoliver Ródenas concluía que “el narrador o poeta” actual todavía estaba aquejado de una herencia forzosa, la del periodo franquista, que habría pervivido en la esfera literaria casi hasta nuestros días como consecuencia de “un ambiente familiar de siete lustros de franquismo”, “las represiones políticas, sexuales, etcétera típicas” del régimen, “la falta de una normalidad cultural”, “el peso de la censura” y “una educación franquista en todos o casi todos sus niveles de enseñanza” que, entre otras cosas, habría promovido “la ignorancia y el desprecio por las lenguas extranjeras”<sup>34</sup> (Masoliver Ródenas, 2004: 20-21).

Como hemos sugerido anteriormente en el segundo punto de este artículo, Ríos habría operado con su obra inicial un desplazamiento del marco de referencia –del “contexto” al “gran contexto”– encaminado a trascender los límites –físicos, estéticos y morales– de la cultura del tardofranquismo – que tan bien retrataba Masoliver Ródenas–. Para entender el gesto de Ríos en toda su complejidad no podemos limitarnos al ámbito nacional –o incluso europeo– de la época. Como atestiguarían sus primeros trabajos e intervenciones, así como el catálogo que confeccionará para la colección Espiral, este solo puede ser entendido cabalmente si se tienen en cuenta las redes de relaciones que –más allá de las posibles continuidades que se puedan detectar entre el periodo franquista y el de la primera democracia a nivel literario y cultural– Ríos habría ido tejiendo con escritores y artistas de otros ámbitos, disciplinas y espacios nacionales; y de los que su obra inicial, según hemos intentado esbozar, sería tanto deudora, como un ejemplo representativo.

## Bibliografía

- A. M. (2009). “Julián Ríos, experimental como Cervantes”, *Público*, 11 de mayo. Recuperado de: <https://www.publico.es/actualidad/julian-rios-experimental-cervantes.html> [última consulta: 26/08/2021].
- BALIBREA, Mari Paz (2007). *Tiempo de exilio. Una mirada crítica a la modernidad española desde el pensamiento republicano en el exilio*. Barcelona: Montesinos.
- BENET, Juan (1997). “Prólogo a *El Ulises de James Joyce* de Stuart Gilbert”, GARCÍA TORTOSA, Francisco y DE TORO SANTOS, Antonio Raúl (eds.), *Joyce en España. IV Encuentros de la Asociación Española James Joyce (A Coruña, 1993)*, vol. II (pp. 139-152). La Coruña:

---

<sup>33</sup> Esta afirmación de Masoliver Ródenas coincidiría en cierta manera con aquella otra de Vázquez Montalbán según la cual “la novela española, como plural reflejo de plurales intentos de reordenar la realidad mediante palabras y la síntesis, no [verificaba] el antes y el después de Franco. Todas las tendencias [...] estaban prefiguradas en los años terminales del franquismo” (citado en Echevarría, 2005: 26).

<sup>34</sup> Por lo que respecta a este último punto, Masoliver Ródenas añadiría: “Durante años nos hemos limitado a leer traducciones y, lo que es más grave, en pésimas traducciones. Cuando los críticos hablan de la influencia en nuestros narradores de Kafka, Joyce, Faulkner, Carson McCullers o Pavese deberían señalar el carácter de parodia que tienen las versiones en castellano [...] y, por lo tanto, la imposibilidad de una influencia real” (Masoliver Ródenas, 2004: 20-21).

Universidad. Servicio de publicaciones. Recuperado de: [ruc.udc.es/dspace/handle/2183/9277](http://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/9277)  
[última consulta: 26/08/2021].

DUNSMOOR, Helena Amber (2013). *Las obras compartidas de Octavio Paz: práctica y poética de la colaboración* (Tesis doctoral). Calgary: Universidad de Calgary. Recuperado de: [prism.ucalgary.ca/bitstream/handle/11023/459/ucalgary\\_2013\\_dunsmoor\\_helena.pdf;jsessionid=0D1DE89CB225C08A8D03A92527375C7D?sequence=2](http://prism.ucalgary.ca/bitstream/handle/11023/459/ucalgary_2013_dunsmoor_helena.pdf;jsessionid=0D1DE89CB225C08A8D03A92527375C7D?sequence=2) [última consulta: 26/08/2021].

ECHEVARRÍA, Ignacio (2005). *Trayecto. Un recorrido crítico por la reciente narrativa española*. Barcelona: Editorial Debate.

FERNÁNDEZ PORTA, Eloy (2007). *Afterpop: La literatura de la implosión mediática*. Córdoba: Editorial Berenice.

FERNÁNDEZ PORTA, Eloy y RÍOS, Julián (2018). “Pero la ciudad está hecha de eso”, *Quimera. Revista de Literatura*, núm. 411, marzo 2018 (pp. 12-15). Barcelona: Ediciones de Intervención Cultural.

GOYTISOLO, Juan (1985). “Larva. Babel de una noche de San Juan”, DÍAZ-MIGOYO, Gonzalo y SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (ed.), *Palabras para Larva* (pp. 171-174). Barcelona: Edicions del Mall.

GOYTISOLO, Juan (2014). *Señas de identidad*. Madrid: Alianza Editorial.

GRACIA, Jordi y RÓDENAS, Domingo (2011). *Historia de la literatura española 7. Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010*. Barcelona: Editorial Crítica.

GRASSET, Eloi (2020). *La trama mortal. Pere Gimferrer y la política de la literatura (1962-1985)*. Sevilla: Editorial Renacimiento.

GUTIÉRREZ, Alejandro (2015). “La censura franquista en los textos de Octavio Paz”, *Proceso*, núm. 2043, 27 de diciembre (pp. 62-65). Recuperado de: [portal.uah.es/portal/page/portal/servicio\\_comunicacion/sala\\_prensa/uah\\_medios/prensa/2016/01/Proceso\\_%20Jes%FA%20Ca%F1ete.pdf](http://portal.uah.es/portal/page/portal/servicio_comunicacion/sala_prensa/uah_medios/prensa/2016/01/Proceso_%20Jes%FA%20Ca%F1ete.pdf) [última consulta: 26/08/2021].

HERMOSO, Borja (2008). “Cuarenta años en un cajón”, *El País*, 26 de enero. Recuperado de: [elpais.com/diario/2008/01/26/cultura/1201302001\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2008/01/26/cultura/1201302001_850215.html) [última consulta: 26/08/2021].

HERMOSO, Borja (2009). “Conspiración y paranoia literaria en torno a lady Diana Spencer”, *El País*, 16 de abril. Recuperado de: [elpais.com/diario/2009/04/16/cultura/1239832802\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2009/04/16/cultura/1239832802_850215.html) [última consulta: 26/08/2021].

HIDALGO NÁCHER, Max (2018). “Fábulas del país de Jaula / El porvenir de la literatura”, *Quimera. Revista de Literatura*, núm. 411, marzo 2018 (pp. 16-25). Barcelona: Ediciones de Intervención Cultural.

HIDALGO NÁCHER, Max (en prensa). *Teoría en tránsito. Arqueología de la crítica y la teoría literaria españolas de 1966 a la posdictadura*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.

LARRAZ, Fernando (2020). “El catálogo como fuente primaria de la historia de la edición”, LARRAZ, Fernando, MENGUAL, Josep y SOPENA, Mireia (eds.), *Pliegos alzados. La historia de la edición, a debate* (pp. 89-100). Gijón: Ediciones Trea.

- LAURENCE, Alexander (2014). “Julian Rios Interview”, *The Portable-Infinite*, 21 de junio. Recuperado de: [portable-infinite.blogspot.com/search?q=julian+rios](http://portable-infinite.blogspot.com/search?q=julian+rios) [última consulta: 26/08/2021].
- MARTÍNEZ, Guillem (2016). “El concepto CT”, MARTÍNEZ, Guillem (coord.), *CT o la Cultura de la Transición: Crítica a 35 años de cultura española* (pp. 13-23). Barcelona: Debolsillo.
- MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio (2004). *Voces contemporáneas*. Barcelona: Editorial Acantilado.
- PAGÈS, Stéphane (2000). *Analyse du discours dans Larva (1984) de Julián Ríos : le jeu de l’écriture, le jeu du roman* (Tesis doctoral). Burdeos: Université de Bordeaux III – Michel de Montaigne, UFR d’Études Ibériques et Ibéro-Américaines.
- PARRA, Ernesto (1977). “Julián Ríos publicará por entregas su novela ‘Larva’”, *El País*, 18 de mayo. Recuperado de: [elpais.com/diario/1977/05/19/cultura/232840803\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1977/05/19/cultura/232840803_850215.html) [última consulta: 26/08/2021].
- PAZ, Octavio (1999). *Memorias y palabras. Cartas a Pere Gimferrer 1966-1997*. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- PAZ, Octavio y RÍOS, Julián (1974). *Teatro de signos/Transparencias*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- PAZ, Octavio y RÍOS, Julián (1999). *Solo a dos voces*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- RÍOS, Julián (dir.) (1976-1980). *Espiral/Revista* (Ocho números). Madrid: Editorial Fundamentos.
- RÍOS, Julián (1983). *Larva. Babel de una noche de San Juan*. Barcelona: Edicions del Mall.
- 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 (2012). “Tríptico de época con apocalipsis”, SCHMIDT, Arno, *Los hijos de Nobodaddy* (pp. 7-24). Barcelona: Debolsillo
- STEINER, George (2002). *Extraterritorial: Ensayos sobre literatura y la revolución lingüística*. Madrid: Ediciones Siruela.
- TIEDEMANN, Rolf (2005). “Introducción del editor”, BENJAMIN, Walter, *Libro de los Pasajes* (pp. 7-33). Madrid: Ediciones Akal.
- VILLANUEVA, Darío (2008). “Cortejo de Sombras”, *El Cultural*, 28 de febrero. Recuperado de: <https://elcultural.com/Cortejo-de-Sombras> [última consulta: 26/08/2021].