

PRADO SIN RÍOS: ESPACIOS EN EL CANON METALITERARIO DE LA NARRATIVA DE LA MEMORIA*

Prado Without Ríos: Spaces in the Metaliterary Canon of Memory narrative

DANIEL ESCANDELL MONTIEL

Investigador independiente, España

RESUMEN

La literatura de la memoria española de principios de siglo ha tenido muy presente el mundo artístico y literario en su retrato de la sociedad de finales del franquismo. Benjamín Prado, destacado autor de esta corriente, ha hecho especial énfasis en el mundo literario en sus novelas, incluyendo referencias a múltiples autores y sus obras, e incluso convirtiéndolos en personajes. Estas estrategias ayudan a formar el canon metaliterario fundamental. Este artículo aborda la ausencia de Julián Ríos tanto desde la perspectiva de una tradición de la ruptura como desde la presencia de esta en el canon metaliterario. Para ello tenemos en consideración la importancia del autor y su narrativa ya en la época en la que se ambientan estas novelas de la memoria, así como también el propio carácter experimental y memorístico de su escritura.

Palabras clave: canon metaliterario; narrativa de la memoria; ausencia; tradición de la ruptura

* Este artículo es publicado en el marco del proyecto I+D+i "Narratives of Resilience: An Intersectional Approach to Literature and Other Contemporary Cultural Representations", referencia FFI2015-63895-C2-2-R, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad de España.

ABSTRACT

Early 21st-century Spanish memory literature has paid attention to the artistic and literary world in its portrayal of the society of the late Francoist Spain. Benjamín Prado, a prominent author of this movement, has placed special emphasis on the literary world in his novels, including references to several authors and their works, even turning them into characters. These strategies help to shape the fundamental metaliterary canon. This article discusses the absence of Julián Ríos from both the perspective of a tradition of rupture and the presence of this tradition in the metaliterary canon. To do this, we consider the importance of this author and his narrative already at the time in which these memory novels are set, as well as the experimental and memoristic nature of his own writing.

Keywords: metaliterary canon; memory narrative; absence; rupture tradition

1. Introducción

La novela experimental española, como parte de la tradición de las novelas rupturistas, se ha relacionado en ocasiones con la producción literaria de corte más realista o tradicional, si bien esto implica obviar el carácter renovador de parte de las novelas que han sido asimiladas por lo canónico y el mercado de la literatura de consumo. No en vano, parte de la crítica y los lectores sigue asumiendo que la experimentación debe entenderse desde un punto de vista estrictamente formal en cuanto topológico, excluyendo de esta tradición fenómenos como el pacto ambiguo, la autoficción y otros recursos narrativos que, en los últimos años de la novela en español, se han vinculado igualmente con la tradición de la literatura de la memoria¹.

Esta tendencia renovadora de los cánones narrativos se percibe en no pocas de las novelas de la memoria de la primera década del nuevo milenio, las cuales, además, han abordado sin tapujos lo metaliterario (o, al menos, han hecho de la propia literatura, su industria y entresijos parte fundamental de sus temas): aun cuando exploran el pasado todavía reciente de la nación, encuentran en ese marco geopolítico y temporal el espacio necesario para la

¹ Sobre la novela memorialística sugerimos el primero de libros del proyecto de investigación *La memoria novelada*. en la Universidad de Aarhus: LAUGE, H. y CRUZ, J.C., *La memoria novelada*, Bern, Peter Lang, 2012.

experimentación en la composición de sus formas. Consideramos que uno de los principales exponentes de esta presencia de lo metaliterario en la novela de la memoria española es Benjamín Prado, aunque por supuesto no se trata de un rasgo aislado de este autor, sino, más bien, de una característica compartida con otros escritores del panorama editorial actual: son varios los que han jugado con los cánones estéticos y estructurales de la memoria, la autoficción y/o la metaliterariedad.

El grado de experimentalismo en estas novelas fluctúa, de hecho, entre la fusión entre elementos factuales historicistas y lo puramente ficcional: la *faction*² se hace hueco cada vez mayor en el espectro literario³, pero eso no le resta su germen fundacional como camino renovador. En estos casos, la novela es un testimonio, un *lieu de mémoire*, que responde ante todo a una función de lugar de reconocimiento⁴ en su expresión total: como anagnórisis-descubrimiento y como homenaje-reivindicación de la cultura, la tradición y/o la marginación desde lo hegemónico y dominante.

La trayectoria literaria epocal se retrata también en las novelas de la memoria, particularmente en las que hacen del discurso literario parte esencial de su propio argumento, tanto a través del eje de la trama como por la idiosincrasia de algunos de los personajes. Es también relevante para la consolidación del universo cultural y literario que se ordena en torno a las novelas localizar qué es lo que se identifica en ellas como referente de lo percibido como

² Acrónimo resultante de los términos anglosajones *fact* (hecho) y *fiction* (ficción), en referencia a la tendencia novelística que partiendo de hechos reales históricos combina las situaciones y personajes reales de esos periodos con elementos fictivos puros desdibujando la distancia entre crónica historicista no-ficcional y creación literaria que, como tal, es ficticia. Aunque sus raíces se pueden rastrear hasta el siglo XII en la figura de Geoffrey de Monmouth, su concepción actual surge en la segunda mitad del siglo XX con obras como *Operación Masacre* (1957) de Rodolfo Walsh o *Cold Blood* (1965) de Truman Capote. El argentino Walsh ya exploró la investigación periodística real como arco narrativo para la novela, siendo referida como uno de los pilares del establecimiento de la novela testimonio, que consolidará Capote posteriormente. En estas páginas emplearemos *faction* al considerar que el acrónimo permite conservar su valor original anglosajón en nuestro idioma al transmitir con éxito la puesta en valor del mismo como zona de intersección entre lo factual con la ficción.

³ Cf. GUELBENZU, J. M., “¿Otro camino para la novela?”, en *Claves de razón práctica*, 115 (2001), pp. 61-65.

⁴ Cf. WINTER, U. “‘Localizar a los muertos’ y ‘reconocer al Otro’: Lugares de memoria(s) en la cultura española contemporánea”, en RESINA, J. R. y WINTER, U. (eds.), *La casa encantada. Lugares de memoria en la España constitucional (1978-2004)*, Fráncfort-Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2005, pp. 17-39.

ítem de relevancia en su mundo cultural. Esto, claro, entendido tanto a través de lo retratado como parte de las vivencias recuperadas del pasado, como mediante la exploración de los propios personajes que son contemporáneos al tiempo del narrador. La narrativa experimental no es ajena (como concepto amplio de límites poco definidos) a la referenciación cultural, pero se han dado notables ausencias en la construcción de un canon metaliterario⁵ en las obras que han explorado nuestra historia reciente.

En la encrucijada del experimentalismo de la novelística española los movimientos de ruptura⁶ han sido —como apuntábamos antes— procesos asociados tradicionalmente a la línea realista de la creación narratológica: *La familia de Pascual Duarte* (Camilo José Cela, 1942), *El Jarama* (Rafael Sánchez Ferlosio, 1955) y *Una meditación* (Juan Benet, 1970) ilustran en un plazo de no más de 25 años varios movimientos rupturistas en los que la acción, la estructura y la voz narrativa se someten a los deseos de sus autores en pos de la diferenciación explícita. Muy posiblemente, estas novelas son parte del contexto que lleva a Juan Goytisolo a firmar *Señas de identidad* en 1966, pero es la narrativa de Joyce la que marca la senda del camino que recorrerá Julián Ríos con sus Babelle, Milalias y Herr Narrator, personajes clave de *Larva: Babel de una noche de San Juan* (1983), en su recorrido por las calles de Londres, en claro paralelismo con la dublinesa odisea joyceana⁷. El autor vigués, nacido en 1941, ha trazado una trayectoria literaria propia que discurre por los márgenes

⁵ Con “canon metaliterario” nos referiremos a la construcción de una nómina de autores, nacional e internacional, respaldados por su posición de poder escritural a través de su aparición en obras ficcionales centradas en la propia esfera literaria o en la que el componente de lo literario, a través de diferentes recursos narrativos (como protagonistas escritores o incluso docentes, por ejemplo) cobra un protagonismo destacado. Asimismo, puesto que aquí aplicamos el concepto a obras dentro de la estética de la memoria que repasan parte de la historia reciente de España, su valor canonizador trasciende lo ficcional al jugar con parámetros de autoficción, *faction*, reconstrucción fictiva de la historia reciente e incluso la búsqueda de una restitución memorística negada por los organismos de poder o los poderes fácticos hasta ahora dominantes.

⁶ Entendemos que estos movimientos rupturistas responden a planteamientos de posicionamiento sociocultural y creativo que pueden codificarse desde lo resiliente. La resiliencia implica curación y cicatrización, sí, pero sobre todo una resistencia y determinación a seguir adelante. En este caso, el medio hostil —lo que no es protegido por el constructo del canon— pone en situación de riesgo la permanencia literaria de autor y obra, que debe sobreponerse a los riesgos de un mercado de masas que no le es favorable y un sistema de consagración e inscripción cultural que lo sitúa en las periferias hasta que las estrategias resilientes de inscripción fuerzan, en última instancia, ese proceso de reconocimiento.

⁷ Cf. MASOLIVER RÓDENAS, J. A., “Las pesadillas de la memoria”, en *Letras Libres*, mayo 1999, pp. 86-93.

del terreno general de su generación, alejándose de los planteamientos *mainstream*, dominantes, de las convenciones editoriales que han abonado el terreno para la novela de exploración de la memoria histórica. Donde Javier Cercas lleva a la literatura popular la autoficción con *Soldados de Salamina* (2001), retomando la ruta de la *faction*, Ríos entra en el campo de la experimentación literaria siguiendo los pasos de Joyce o Jlébnikov⁸, cuya huella resulta evidente en la concepción de *Larva. Babel de una noche de San Juan* (1983). Se encuentra, por tanto, inserto en la tradición de la ruptura, en términos del propio Octavio Paz⁹, lo que no deja de ser una línea de inscripción autoral perfectamente asentada en la (pos)modernidad, tantas veces definida por la interrupción continuada de la tradición. Su determinación por romper con lo que se considera canónico es, a su vez, parte de un canon de ruptura definido en el advenimiento de no tan nuevos procesos estéticos.

De hecho, en Ríos, como también en Joyce o Pound, se ha señalado que el ejercicio tropológico dificulta la composición narratológica, que corre el peligro de ser devorada por el juego lingüístico. En esa línea de pensamiento no debemos olvidar que precisamente fue Villanueva quien señaló que:

Su *work in progress* demoradamente escrita y parsimoniosamente comunicada se encasilla enseguida bajo el estandarte de una literatura resabiada que, en la estela de un Joyce o Pound, renuncia a contar historias para engolfarse en un discurso lúdico que tiene como protagonista casi exclusivo al lenguaje, recreado con toda la fecundidad promiscua propia del comercio entre las lenguas¹⁰.

Opera aquí la idea de que la innovación lingüística conlleva sin excepción aparente la incapacidad de la obra por comunicar una narración con éxito. Eso

⁸ Resulta de especial influencia el concepto de *zaum* (lenguaje transracional, desprendido de sentido y dominado por la indeterminación) que Alexéi Kruchenykh concibe junto a Velimir Jlébnikov. No en vano, ambos son miembros del colectivo Hylaea de futuristas rusos. En 1984 la editorial Laia publicó una antología poética reavivando el interés por la figura de este autor futurista ruso, aunque su influencia en la literatura en español se rastrea ya en las Vanguardias históricas: cf. GALLO, R., "Maples Arce, Marinetti and Khlebnikov: The Mexican Estridentistas in Dialogue with Italian and Russian Futurisms", en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 31-2 (2007), pp. 309-324.

⁹ Cf. PAZ, O., *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix-Barral, 1974.

¹⁰ VILLANUEVA, D., "Cortejo de Sombras de Julián Ríos" en *Revista Literaria AZUL@RTE*, 2 (2008). <<http://revistaliterariaazularte.blogspot.com/2008/03/daro-villanuevajulin-ros-cortejo-de.html>> (30 de abril de 2016).

significaría que se renuncia a la capacidad novelesca en pos de la experimentación lúdica, pero debemos tener presente que el juego lingüístico tiene también una capacidad narrativa intrínseca a los propios elementos de experimentación y a los requerimientos impuestos al lector para la interpretación satisfactoria de la misma:

Contra lo que suele pensarse, la prosa larvaria está sometida a una fuerza centrípeta. Su intención, dirección y procedimiento es centrífugo, pero hay una confianza en el lenguaje, tal anhelo de un significado, que en su ataque non stop protege a un tiempo la retaguardia y nunca corta el cordón umbilical que le permite respirar durante cierto tiempo en el espacio textual exterior. La prosa larvaria nunca llega a disolverse tanto como parecen indicar todos los recursos explosivos y disuasorios con que dispersa su significado (los juegos lingüísticos, las mezclas idiomáticas, los diversos aparatos de notas, la fragmentación de los capítulos), y el profundo afán distorsionador que anima hasta a la última de las unidades fónicas que dan carne a su cuerpo torrencial¹¹.

Estas posturas enfrentadas se complementan en torno a la interpretación de la obra no solo como texto dentro de una línea de ruptura, sino como clave de la visión documentalista a la par que fictiva de la realidad deformada en la novela.

2. El canon metaliterario y el constructo de la memoria

La ausencia de Julián Ríos como referencia cultural o literaria en no pocas de las novelas de la memoria publicadas durante la década que ha abierto este siglo podría atribuirse esencialmente al carácter experimental, joyceano, de su obra. Sin embargo, esta apreciación no es suficiente para trazar el mapa de su ausencia, puesto que consideramos también como renovador y experimentalista el trabajo de Juan Goytisolo (muy especialmente, por su vinculación con la trayectoria de Ríos que nos ocupa, gracias a *Juan sin Tierra*, publicada en 1975) y este —como otros— sí es referido (en ocasiones, profusamente), en las obras que componen el *corpus* esencial de la narrativa de la memoria española.

¹¹ JUAN-CANTAVELLA, R., “Vale”, en *Barcelona Review*, 45 (2004). <http://www.barcelonareview.com/45/s_lc.htm> (30 de abril de 2016).

Cabría, por tanto, entrar en consideraciones extraliterarias en el acceso a ese canon literario metafictivo que trazan a lo largo de las páginas los personajes, cultos e intelectuales, compuestos por los autores de las novelas emblemáticas de la memoria. El canon, no en vano, es también un lugar de memoria por derecho propio que se ha recompuesto en el proceso de reconocimiento posfranquista: autores ensalzados durante el régimen más por sus méritos políticos e ideológicos que estéticos han sido desplazados en favor de autores que habían sido marginados precisamente por esa ideología que, o bien habían sufrido algún tipo de exilio (real o metafísico, interior o exterior) o bien no habían logrado ni siquiera reclamar su puesto en el canon (o hacerlo apenas a regañadientes). El efecto contrario es el que se ha producido en los años posteriores para formar el canon, todavía vigente y aceptado, del mundo posfranquista: el ensalzamiento de las voces antes silenciadas y el silenciamiento de quienes ostentaban la hegemonía dando nuevamente importancia a lo ideológico frente a los valores estéticos y literarios.

Los méritos de Ríos han sido sobradamente reconocidos, y desde su labor como crítico literario Carlos Fuentes se ha referido a él como el autor "más inventivo y creativo de la lengua castellana"¹². Octavio Paz, el propio Goytisolo y muchos más han trazado sus virtudes como narrador, que no glosaremos en estas páginas. Su nombre, con todo, ha sido olvidado en las muy extensas listas de autores canonizados metaliterariamente que aparecen, lo que —todo sea dicho— parece destinado a reforzar la impresión de autor de culto, fuera de la línea mayoritaria.

En *Mala gente que camina* (2006) Benjamín Prado nos presenta a un profesor de literatura, además de conferenciante internacional de prestigio, que sigue la pista de una escritora perdida. Aunque el tema motor de la novela es el robo de bebés en la dictadura, esto surge a raíz de la investigación en torno a una perdida autora —Dolores Serma— y su oscura y experimental novela —titulada *Óxido*—. Prado nos cuenta que Serma coincidió en el espacio y el tiempo con importantes escritores y miembros de la esfera intelectual española. A través

¹² FUENTES, C., *apud* PIÑÓN, A., "La era Ríos", en *Fondo de Cultura Económica*. Abril 2008. <https://www.fondodeculturaeconomica.com/editorial/prensa/Detalle.aspx?seccion=Detalle&id_desplegado=14829> (30 de abril de 2016).

de un ensayo ficticio integrado en la narración (y que Prado va desgranando en varios momentos a lo largo de la novela), el protagonista de la acción nos da a conocer interesante información sobre el personaje / la persona de Carmen Laforet (con quien Serma, este personaje-autor perdido en el tiempo y en el canon, tuvo una amistad *factional*) que:

Si entre los autores españoles Juan Ramón Jiménez la comparó con Baroja y Unamuno; Ramón J. Sender la puso por encima de George Sand, Gertrude Stein o Virginia Woolf, y Miguel Delibes vio en *Nada* un antecedente tanto del *nouveau roman* francés, y en concreto como Marguerite Duras o Alain Robbe-Grillet, como el objetivismo que Rafael Sánchez Ferlosio desarrollaría más tarde *El Jarama*; si todo eso, unido a los halagos de Azorín, la atención de eminentes exiliados como Francisco Ayala [...], y el reconocimiento de colegas como Ana María Matute o Carmen Martín Gaité, ocurrió entre los literatos españoles, más allá de nuestras fronteras, escritoras de la categoría de Alejandra Pizarnik o Jane Bowles¹³.

Vemos cómo así se se inicia una extensa nómina de autores que se expande en un canon de la narrativa de posguerra metanovelístico, pero también del olvido. Serma "se desvaneció con los años, como tantos otros, por ejemplo Luis Romero y Luisa Forrellad [...]; o Manuel Pombo Angulo y Rosa Cajal"¹⁴, en palabras atribuidas en la novela a Miguel Delibes. Se compone a partir de aquí —y en comentarios y referencias que salpican toda la novela— todo un canon literario de posguerra¹⁵ que se complementa finalmente con los autores que conforman el nombre del supuesto padre del hijo de Serma, un personaje fictivo

¹³ PRADO, B., *Mala gente que camina*, Madrid, Alfaguara, 2006. Ebook.

¹⁴ Ídem.

¹⁵ Este canon que se traza mediante los autores referenciados en el texto de Prado e incluye los nombres de Mercedes Salisachs, Juan Goytisolo, Dionisio Ridruejo, Carmen Laforet, Camilo José Cela, Miguel Delibes, Rosa Cajal, Manuel Pombo Angulo, Luis Romero, Luisa Forrellad, Ana María Matute, Juan García Hortelano, Luis Martín-Santos, Juan Eduardo Zúñiga, Juan Bernabéu, Fernando Ávalos, Alfonso Grosso, Elena Quiroga, César González Ruano, Dolores Medio, Carmen de Icaza, Juan Benet, Mercedes Sanz Bachiller y Luis Felipe Vivanco (como poeta). Varios de ellos son citados varias veces a lo largo de las páginas de la novela, y otros (respondiendo a su posición histórico-política son también referidos, como en el caso de de Javier Martínez de Bedoya. Hay incluso abundantes referencias a textos científicos, como los de Vallejo-Nágera o Gregorio Marañón. La literatura universal se hace también hueco en su narración con otro considerable catálogo de autores, entre los que destamos Walter Scott, Mary Wollstonecraft, Florence Nightingale, Émile Zola, Charlotte Brontë, Doris Lessing, Daphne du Maurier, Charlotte Perkins Gilma, Monique Lange, Italo Calvino, Robbe-Grillet y Henry Green.

que creó para esconder al real: Rainer Lisvano Mann que, como se explica detalladamente en la novela, surge de los autores Rainer Maria Rilke, Thomas Mann y Novalis¹⁶. La nómina de escritores referenciados es extensa y muestra la inclusión de autores considerados experimentales en la nada exigua lista que resulta de las referencias literarias de la obra de Benjamín Prado.

Dado el eje temático de la obra, así como la idiosincrasia del personaje protagonista, *Mala gente que camina* puede interpretarse como un compendio metaliterario que forma una nómina canónica epocal. De hecho, *Operación Gladio*¹⁷, también de Prado, es otra obra que se extiende en la composición de una nómina literaria, aunque no tanto como en el caso anterior: el autor menciona expresamente a Pablo Neruda y César Vallejo, Rafael Alberti, Miguel Hernández y Antonio Machado —este último en múltiples ocasiones—. Todos ellos son referenciados en la obra y a sus nombres debemos sumar los de Carlos Palacio, Federico García Lorca, Manuel Altolaguirre, Luis Cernuda y Emilio Prados, quienes aparecen también en diferentes momentos de la novela.

Con todo, resulta clara la ausencia de referencias a Ríos, autor en la órbita creativa de varios de los novelistas mencionados, pero es una cuestión que sería aplicable de la misma manera a la miríada de autores que se omiten. Tan solo su proximidad a las tendencias experimentales de Goytisolo o Benet (sí referidos) hacen que despunte su ausencia, aunque eso se podría decir también del caso de Aliocha Coll, Miguel Espinosa o Guillermo Cabrera Infante.

En los ambientes culturales de la época en la que transcurre la trama memorística, además, se conocía ya *Larva*, puesto que había sido destacada a través de su publicación inicial y parcial en revistas (antes de que la versión completa vea la luz en 1983). *Larva* era conocida entonces como un trabajo en marcha y destacaba en la crítica de la época por los pasajes publicados a partir el número 1 de la revista *Espiral* en 1976¹⁸ e incluso los gérmenes de la propia novela en referencia a *Las huellas de Robinson* en el número 9 de la revista

¹⁶ Ídem.

¹⁷ PRADO, B., *Operación Gladio*, Madrid, Alfaguara, 2011.

¹⁸ CAMPOS, H., “Larvario barroquista”, en SÁNCHEZ-ROBAYNA, A y DÍAZ-MIGOYO, G. (eds.), *Palabras para Larva*, Barcelona, Edicions del Mall, 1985, p. 15.

Plural en 1975¹⁹. Debemos recordar que su impacto fue tal que varios artículos y participaciones en congresos sobre la obra de *Larva* se publicaron a raíz de su aparición parcial y resultaron recogidos en la monografía fundamental *Palabras para Larva* (1985) mostrando la relevancia del texto en el panorama intelectual y cultural de los últimos estertores del franquismo y del entonces incipiente periodo democrático. Asimismo, no debemos olvidar que Ríos ya había aparecido en el panorama literario junto a Octavio Paz: *Solo a dos voces* (1973) y *Teatro de signos* (1974), y como autor de relatos cortos compilado en *Maestros del cuento español moderno* (1974).

2.1. El canon del experimentalismo metaliterario

La presencia de autores como Cabrera Infante o el propio Goytisolo entre las referencias literarias de la novela de la memoria de la primera década del siglo XXI nos permite afirmar que ha habido un proceso de asimilación de la literatura exocanónica en el canon reconocido. La tradición con la ruptura en la que se ha inscrito desde la crítica a Ríos y otros autores seguidores de las líneas experimentalistas es posible solo si hay, de hecho, una tradición establecida, o cuando menos si esta es percibida como tal por los elementos disruptores. Esta disrupción, aunque voluntariamente externa al canon, no puede alcanzar la ruptura memorística: incluso si se rechaza el canon para romper su tradición al ejecutarse sobre la base de la negación nominativa esto es en sí mismo un acto de memoria a través de su distanciamiento.

Paralelamente a la tradición de diálogo entre historicidad y fictividad (aunque no necesariamente desde la confrontación) se establece la línea de otras muchas rupturas, una heterodoxia que no puede sustentarse nuclearmente en sí misma, aunque sí traza una ruta que es posible seguir cuando se gana perspectiva y distancia. La heterodoxia del género narrativo encuentra exponentes en la construcción canónica literaria universal en nombres como François Rabelais, Miguel de Cervantes, Laurence Sterne, Lewis Carroll, James Joyce o Arno Schmidt, de acuerdo a la trayectoria de la heterodoxia trazada por

¹⁹ SÁNCHEZ-ROBAYNA, A., “*Larva*, concha vacía, nadie”, en SÁNCHEZ-ROBAYNA, A y DÍAZ-MIGOYO, G. (eds.), *Palabras para Larva*, Barcelona, Edicions del Mall, 1985, p. 25.

Sánchez Robayna²⁰, donde no pueden olvidarse nombres como Stéphane Mallarmé, Guillermo Cabrera Infante, Aliocha Coll, Miguel Espinosa o Julián Ríos. De hecho, la tradición de la ruptura no parece cerrarse en un único eje: Bajtín situó a Rabelais a la altura de Cervantes y Shakespeare, pero Schopenhauer consolidó la tradición heterodoxa en torno al hilo renovador (y, en muchos sentidos, esencialmente quijotesco) de las novelas *Wilhelm Meisters Wanderjahre, oder Die Entsagenden* (Goethe), *Nouvelle Héloïsse* (Rousseau), *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (Sterne) y *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (Cervantes). Del mismo modo, Ríos compone su propia línea de predecesores que nos permite reconstruir las influencias principales de su obra y que no coinciden con las señaladas por los rupturistas:

Their names are legion, a multitude, but the important thing to me is to distinguish among the parade my own tribe, my ancestors and relatives: an old lineage whose founders are Rabelais (in the beginning was the word of words), Cervantes (in the beginning was the book of books), and Sterne (in the beginning was the page, for short), a trinity for eternity, because their books are endless. Joyce and his fellow countryman Flann O'Brien, and many others before, such as Flaubert and the Brazilian Machado de Assis, belong to the same tradition. I always have presented Joyce as an example of integrity, exactness and permanent creativity. I wrote extensively on his work, particularly on *Ulysses*, and last year [2004] I published a fiction-essay or kind of meta-novel on his masterpiece, *Casa Ulises*²¹.

Debemos tener en consideración que la nómina referida por Ríos se ve reducida en 2008, cuando en una nueva entrevista aporta una lista más simplificada y, al mismo tiempo, estructurada en niveles de relevancia:

Los tres autores fundamentales para mí son Rabelais, Cervantes y Sterne, en ese trío me encuentro; luego vienen Joyce, Flaubert o Nabokov, o sea que las etiquetas están bien pero son reductoras. Entiendo que las etiquetas sirven para

²⁰ SÁNCHEZ-ROBAYNA, A., "Palabras para *Larva*", en SÁNCHEZ-ROBAYNA, A y DÍAZ-MIGOYO, G. (eds.), *Palabras para Larva*, Barcelona, Edicions del Mall, 1985, pp. 167-169.

²¹ RÍOS, J. *apud* THWAITE, M., "Interview with Julián Ríos", en *Context: A Forum for Literary Arts and Culture*, 17 (2005). <<http://www.dalkeyarchive.com/interview-with-julian-rios/>> (30 de abril de 2016).

atraer al lector, pero espero que éstos puedan ver esos otros orígenes que un autor siempre tiene²².

Y puede haber también herencia en la lista de autores españoles contemporáneos por lo que muestra interés explícito:

España tiene la fortuna de contar actualmente con una serie de nuevos narradores que han comprendido muy bien que no se puede hacer la literatura del siglo XXI con recetas y récits del XIX. Algunos nombres destacados, y la lista alfabética no es exhaustiva: Fernando Aramburu, Agustín Fernández Mallo, Eloy Fernández Porta, Juan Francisco Ferré, Robert Juan-Cantavella, Javier Pastor, José María Pérez [Á]lvarez, José María Ridaó, Germán Sierra, Manuel Vilas...²³

Resulta justo, por tanto, plantearse la posibilidad real de una tradición de la ruptura cuando los lazos que unen las composiciones heterodoxas son notablemente rizomáticos. No en vano, cada uno de los autores referidos está inscrito en tradiciones nacionales y lingüísticas propias, si bien conforman una supratradición de enfrentamiento con el canon. *Larva* se sitúa en una tradición interna de heterodoxia que se ejecuta sobre las bases de cosificación del lenguaje, "lo que le permite avanzar —operación de desbrozamiento, de descubrimiento, de liberación— por entre significantes análogos"²⁴.

De esta manera, una de las líneas que trazan la metatradición de la heterodoxia literaria se sustenta en buena medida en la persecución del hilo que recorre la exploración del lenguaje cosificado y extrañado, concebido como una herramienta ajena a la actividad comunicativa puramente semiotizada por los actos comunicativos. Este extrañamiento es una letanía de lo imposible: la semantización del verbo, la base misma de la comunicación, es la proyección de los lugares comunes —el léxico— que posibilitan el entendimiento entre los hablantes.

²² RÍOS, J. *apud* PIÑÓN, A., *op. cit.*

²³ RÍOS, J. *apud* VILAS, M., "Julián Ríos: Entrevista en 'El Cultural'", *Manuel Vilas Literatura*. Mayo 2008. <<http://manuelvilas.blogspot.com/2009/05/julian-rios-entrevista-en-el-cultural.html>> (30 de abril de 2016).

²⁴ SÁNCHEZ-ROBAYNA, A., "*Larva*, concha vacía...", *op. cit.*, p. 23.

Las novelizaciones experimentales sobre el lenguaje encuentran en *Larva* uno de sus exponentes más destacados al confluír en ella toda suerte de procesos que rompen ese lugar común de la comunicación estandarizada para generar nuevos espacios de la palabra, no como lugares en los que se altera connotativa o denotativamente, sino donde el propio lenguaje muta en lugares nuevos herederos de la tradición léxica que resultan en nuevas lexías.

Si construimos estas tradiciones de ruptura (que son muchas y una al mismo tiempo) es porque sí hemos fijado —aun cuando lo rechazamos— un canon identitario que es avatar de las expectativas culturales y literarias que se persiguen en el acto de configuración artística. Los parámetros a fijar dependerán de la focalización en la heterodoxia y la capacidad prescriptiva de los agentes culturales insertos en la definición de la esfera literaria de acuerdo a los ritmos impuestos en el mercado de la industria libresca. En el caso de la canalización autofictiva, el pacto de ficción es el motor de ruptura, lo que supone que los elementos narratológicos y tropológicos pueden incluso no alejarse de la comodidad de lo general dominante.

Esta exorcización del prejuicio ante la heterodoxia resulta más compleja en la experimentación sobre la palabra convertida en una suerte de *maleta* — esto es, de *portmanteau*— en la tradición de ruptura sobre el lenguaje mismo mediante las técnicas de experimentación novelística. Estas creaciones levantan ante el lector un muro de codificación adicional al posicionarse en una órbita excéntrica que condona y condena a vivir en el ápside de la esfera del canon. La *maleta* en la que se transforma la palabra (y no solo esta, sino todo el aparato lingüístico) fuerza la heterogeneidad y dificulta el uniformismo. Sin embargo, si —como tantas otras veces se ha señalado— la modernidad no es unívoca, sino siempre diversa y efímera en el tiempo²⁵, su fijación en canon no es posible, y la búsqueda de tradiciones de ruptura sería un simple espejismo.

Dado que la novela de la memoria parte de un proceso rupturista, cuando se traza una memoria de la literatura en ellas no debería haber razones para rechazar otras tendencias experimentalistas por el hecho de serlas. En el

²⁵ MARTÍNEZ RAYO, C., “La tradición de la ruptura de Octavio Paz”, en *Espéculo*, 26 (2004), <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/ruptupaz.html>> (30 de abril de 2016).

experimentalismo representado en la obra de Julián Ríos, con todo, el peso topológico es superior al meramente narrativo, aunque se llega a un espacio común: una realidad palpable se fusiona con un componente literario puro. En las novelas de la *faction* se crea una nueva realidad a partir de la confluencia de esos elementos reales y ficticios; en la novela experimental joyceana es la palabra y la construcción metaliteraria la que conforma una nueva realidad, en ocasiones oculta. Sin embargo, esto solo es posible en la medida en que el juego topológico conforma un nuevo espacio relacional que se nutre de lo previamente conocido por el lector.

3. El almacén etéreo de la palabra. Documentalismo y universo metaliterario

El poder evocador de la palabra es posible solo en la medida en que el autor ejerce como demiurgo sobre las mismas para invocar en ellas los significados compartidos, intuitivos e imaginables. A partir de esa experiencia previa con el lenguaje se construye la topología literaria más esencial, pero los silencios —esto es, las ausencias— son también topológicas, como apuntó Túa Blesa²⁶. Hay, en consecuencia, un proceso de creación en la reformulación como lo hay en la elisión, tanto a través del trueque idiomático continuo como mediante la aplicación de recursos que nos situarían en la línea de la jitanjáfora o incluso en lo que pretende serlo pero es solo mascarada de la hibridación idiomática — la *babel* según la categorización de tropos de Blesa²⁷ (1998: 171-190)— o el juego tipográfico, e incluso los recursos de edición textual, ya que "el texto logofágico es un desafío y una supresión de la ley textual, que lo instituye texto y no texto, texto-y-no-texto"²⁸, lo que implica también la integración paratextual en la creación textual. Así pues, el componente metafórico y de juego literario en la obra de Ríos es innegable, pero antes de la fijación de las nuevas referencias topológicas de Blesa, establecidas e interpretadas a partir del posmodernismo, Julio Ortega ya adelantaba que:

²⁶ BLESA, T., *Logofagias. Los trazos del silencio*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1998.

²⁷ *Ibid.*, pp. 171-190.

²⁸ *Ibid.*, p. 16.

En la economía sígnica de la permutación, una palabra se convierte en dos al perder una letra o ganar un fonema [...]. A lo cual *Larva* añade otras operaciones: prodiga el juego de palabras, el calambur, el palíndromo, la paranomasia, el oxímoron, y todo un sistema de antítesis, analogías y paralelismos, que declaran su configuración barroquista; y hasta puede decirse que hace del *portmanteau* una *mise en abîme*. Pero, además, intercambia significados por asociación de una palabra castellana con otro idioma, de manera que contiene su propio diccionario de conversiones. Hay, así, una densidad sígnica notable, que multiplica el principio asociativo como una sistematicidad de la permutación²⁹.

Durante una gran parte de la composición de *Larva*, Ríos recurre a la *adnotatio*, de manera que la página par acoge las notas creadas por el autor (en ningún caso por un editor o como consecuencia de una revisión crítica de la obra literaria). De esta manera, nos encontramos con la llamada a una nota en la página enfrentada en la palabra "cuerpos"³⁰ que nos remite a la tercera nota que crea la variación tipográfica "3. Cuer-p/v-os?: Ja. Jaha: Korporation!"³¹, pero se une también en este recurso de *adnotatio* el fuego fónico puro entre lenguas cuando leemos "((Focs!? Focs? ! : Fuegos?))"³² que culmina llevándonos a una nota en la página enfrentada donde saltamos a "6. Fawkes? Guy Fawkes?: Please to remember the Fifth of November... acuérdate de aquel cinco de noviembre en el ático de Phoenix Lodge, cuando Fawkes o Focs prendió todos sus paramentos. En su Auto de Fénix"³³, uniendo así el referente extraliterario con la narración novelística mediante el paratexto impostado.

Los hechos pasados referidos en la narración se presentan no mediante la narración pura de los mismos, sino a través de la combinación tropológica de un *ethos* poético que se nutre también de imagen literal, filtrada a su vez por el lenguaje. Un beso se nos presenta en el cuerpo de la página impar: "volvamos a confundirnos en un abrazo. Recuerdas la sombra de aquel beso inminente?"³⁴

²⁹ ORTEGA, J., "Transformaciones de *Larva*", en SÁNCHEZ-ROBAYNA, A y DÍAZ-MIGOYO, G. (eds.), *Palabras para Larva*, Barcelona, Edicions del Mall, 1985, p. 123.

³⁰ RÍOS, J., *Larva. Babel de una noche de San Juan*, Barcelona, Edicions del Mall, 1983, p. 21.

³¹ *Ibid.*, p. 20.

³² *Ibid.*, p. 21.

³³ *Ibid.*, p. 20.

³⁴ *Ibid.*, p. 425.

que en la nota de la página par se acompaña de la clásica imagen en blanco y negro que nos permite ver tanto una copa como dos siluetas a punto de besarse. En la nota se lee, además, "cara a cara, enmarcados en la hoja, sus sombras estaban a punto de acoplarse en un beso. ((Coup(l)e, adieu; je vais voir l'ombre que tu devins :))"³⁵: narración y aportación paratextual se canalizan en el doble flujo de la imagen reinterpretada, a su vez, por el texto de la nota, tanto en castellano como en francés, que esconde a su vez el juego parentético de la / enclaustrada que reproduce en grafía francesa el doble carácter de la misma imagen a la que hace referencia, convirtiéndola también en pareja y en copa al mismo tiempo, siendo a su vez cita del popular último verso de *L'Après-midi d'un faune*, de Mallarmé. El beso se explora, desde la confluencia de elementos, a través de la narración, de la anotación, de la imagen y de la referencia intertextual que el lector añade a través de su bagaje de conocimientos memorísticos.

El proceso de lectura en sí mismo es una llamada al almacén de nuestra memoria, y el componente intertextual refuerza la evocación derivativa de la lectura: retoma el hilo de lo asociado al referente primigenio para arrojar una nueva información sobre el mismo, de manera que el meme³⁶ residual de la anterior obra se ve adherido ahora a la nueva evocación lectora. *Larva* es "un paso más, un grado más en la destrucción sintáctica, en la superposición de la frase, en el estallido y la pulverización fonética"³⁷, lo que implica un enmascaramiento del mensaje real en el que la palabra pierde su fuerza significativa pura al no desvelar la realidad conocida³⁸ sino la que está por descubrirse, la que está siendo creada. Se crea una tensión textual en la que "anverso y reverso serían los dos polos de cuya tensión resulta esa "oblicuidad"

³⁵ *Ibid.*, p. 424.

³⁶ En las teorías sobre la difusión cultural, la unidad teórica de información cultural transmisible de un individuo a otro o de una mente a otra (o de una generación a la siguiente). El término es acuñado por el genetista Richard Dawkins en 1976 en el libro *The Selfish Gene* y revisado por él mismo en 1999 señalando que el término era aplicable a canciones, eslóganes, modas... Este es el sentido del término que nos resulta más relevante desde el punto de vista contemporáneo. Cf. SHIFMAN, L., *Memes in Digital Culture*, Cambridge MA, MIT Press, 2013.

³⁷ SARDUY, S., "DhyânaMudra (Iniciación a *Larva*)", en SÁNCHEZ-ROBAYNA, A y DÍAZ-MIGOYO, G. (eds.), *Palabras para Larva*, Barcelona, Edicions del Mall, 1985, p. 35.

³⁸ *Ibid.*, pp. 36-57.

de la figura escrita"³⁹. Lo nuevo solo puede surgir de lo viejo, porque sin el referente canónico no habría espacio para lo disruptivo.

Es esta disrupción la clave de la generación en el lector de nuevos referentes. Lo que Díaz-Migoyo denominó "monstruos verbales"⁴⁰ tiene la capacidad de decir "más que la expresión tradicional, a la que sustituye sin negarla, haciéndonos inmediatamente pensar en ella"⁴¹, de manera que al alejarnos de lo canónico nos remite específicamente al mismo mediante la senda alternativa del sinsentido.

La geografía londinense que guía a los personajes por las calles de la metrópolis es una tenue línea argumental "que sólo muy precariamente es una línea"⁴². Es precisamente la ciudad un elemento clave para la construcción novelística a tenor de las observaciones hechas por Ferré, quien afirmó que Ríos era un "Ovidio hispano versado en el *ars amandi* de la urbe más animada y la *movida* de su tiempo"⁴³. La urbe se retrata solo marginalmente a través del espejo deformante del juego tropológico, pero *Larva* se desdobra en un testimonio documentalista de la metrópolis londinense en la que Ríos plantea la novela en clave de "a continuous process of osmosis between life and literature"⁴⁴, impregnándose también de la trayectoria vital de Ríos, *autodesterrado* —no necesariamente autoexiliado— de España, siguiendo los pasos de un Cernuda refugiado en Londres, el mismo que firmaba los versos de *Impresión de destierro*. Esa ciudad solo se filtra como real no deformado en la aportación documentalista del álbum fotográfico de Babelle en la parte final de libro. Es en ese momento cuando un mapa permite rastrear junto a las fotografías el recorrido de los personajes. Son fotografías desprendidas de la esencia fantástica o carnavalesca para "asentar la narración en el espacio real, pero al

³⁹ DÍAZ-MIGOYO, G., "La *palavra* de Julián Ríos", en SÁNCHEZ-ROBAYNA, A y DÍAZ-MIGOYO, G. (eds.), *Palabras para Larva*, Barcelona, Edicions del Mall, 1985, p. 44.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 46.

⁴¹ *Ibid.*, p. 47.

⁴² MASOLIVER RAYO, J.A., *op. cit.*, p. 93.

⁴³ FERRÉ, J. F., "La novela de Ríos. Veinte años no es *Larva*", en *Barcelona Review*, 45 (2004). <http://www.barcelonareview.com/45/s_lf.htm> (30 de abril de 2016).

⁴⁴ RÍOS, J., *apud* GAZARIAN GAUTIER, M. L., "A Conversation with Julián Ríos", *Interviews with Spanish Writers*, 1991. <<http://www.dalkeyarchive.com/a-conversation-with-julian-rios-by-marie-lise-gazarian-gautier/>> (30 de abril de 2016).

mismo tiempo, por su presencia prosaica, realzan la textura barroca de la novela"⁴⁵.

Los recursos metaliterarios y el aporte visual permiten reconstruir la noche en blanco de los protagonistas, algo factible porque dentro de la experiencia lúdica de forzar la máquina lingüística se filtra la construcción memorística, evocadora, del propio autor:

Al precipicio del lenguaje uno puede asomarse de dos formas [...]. Una es mirando al frente y tratando de olvidar el citado precipicio, pararse justo en el borde sin bajar la mirada, imaginar que al otro lado Camelot todavía existe, y construir historias (muchas veces trepidantes) que hacen uso del lenguaje otorgándole una gran credibilidad, sin cuestionarlo. Otros, en cambio, se miran los pies al andar, paran justo al borde, y azotados por el fuerte viento de las alturas piensan que teniendo en cuenta todo el peso de aquel vacío, no es posible edificar sobre él la ficción de un puente hecho de baldosas amarillas que conduzca hasta el final de una historia contada como dios manda. Esta segunda forma de escribir convierte a su herramienta en problema, y este problema, es decir, las palabras, en paisaje, tema, y personaje. La escritura larvaria formaría parte de este segundo grupo de visitantes del precipicio del lenguaje⁴⁶.

La deformante visión de los personajes se abre ante el lector para retratar la ciudad como el más real de los personajes: el *lieu de mémoire* que nace de la Londres real retratada en fotografías, y la ficcionalizada en la clave tropológica del discurso deformado. Según dicta la solapa escrita por el autor, en la novela nos encontramos:

Las andanzas y las expediciones por Londres de dos atolondrados que se toman por personajes de novela e intentan meterse en la piel de sus dobles, "Babelle" y "Milalias", que inventaron para prolongar la vida en ficción –y viceversa-. Los trances de estos dos amantes, aquejados de una sanchijotesca folía a dos: escribir peligrosamente, que se aventuran por los vericuetos escabriosos de un boscoso jardín y los recovecos y rinconetes más recónditos

⁴⁵ HAYMAN, D., "Imagen y enigma de *Larva*", en SÁNCHEZ-ROBAYNA, A y DÍAZ-MIGOYO, G. (eds.), *Palabras para Larva*, Barcelona, Edicions del Mall, 1985, p. 202.

⁴⁶ JUAN-CANTAVELLA, R., *op. cit.*

de una casa de trócame roque, a orillas del Támesis, durante las mil y una noches de una noche”⁴⁷

Nos presenta a estos personajes como encarnación autofictiva inversa: son personajes reales que se reinterpretan en clave literaria (en absoluto trueque quijotesco) para vivir fictivamente, mostrándonos la fusión evocadora de palabras clave: la *expedición* que refuerza el carácter improvisado del viaje y la clave de revisión literaria de la realidad del *escribir*, que podría aplicarse como término clarificador de las claves autoficcionales. Todo ello en el juego mutable lingüístico del *trócame roque*, canalizando la labor alteradora de la maleabilidad del lenguaje mediante los tropos.

La ficcionalización del lenguaje esconde una Londres literaria deformada por la visión quijotesca de unos personajes que se buscan a ellos mismos en *doppelgängers* literarios, pero que se retuercen en el retrato fotográfico realista que clausura las páginas del libro y desmitifica la distancia alcanzada entre el verbo alquimista y la gris realidad de una Londres heterotópica⁴⁸ que fue refugio para Ríos que es aquí mezcla de espacios reales y espacios de otredad.

4. Conclusiones

La obra experimental de Julián Ríos, así como la de otros autores situados en esferas próximas de la tradición de la ruptura, no ha conquistado el espacio canónico en la tradición literaria y cultural que es referida en las novelas de la memoria que más profundamente exploran ese panorama. Las creaciones de Prado *Operación Gladio* y *Mala gente que camina* profundizan en la propia literatura y los literatos (de manera nuclear y en ocasiones lejos de los centros del foco narrativo principal, pero siempre con gran peso específico) para construir un lugar de reconocimiento. No hay espacio apenas para la narrativa más experimental y joyceana, incluso cuando el canon que se traza en esas páginas se aleja de la referencia a los autores por su activismo —en cualquier

⁴⁷ RÍOS, J., *op. cit.*

⁴⁸ Foucault establece la concepción de la heterotopía como un orden transformado de la ciudad e incluso de la sociedad a través de ella, conformando una realidad de la geografía humana en condiciones no hegemónicas para los lugares de la urbe, siendo concebidos como espacios de otredad.

sentido— en la época franquista o la guerra civil. Es cierto, en definitiva, que Ríos se aleja del país física y literariamente, aunque no deberíamos obviar su aportación a la cultura española en los años 70, por lo que aunque desarrollara parte de su vida fuera de las fronteras españolas o ya en democracia, tuvo un papel cultural destacable en el tardofranquismo. Su posición es fundamentalmente resiliente desde el punto de vista de cómo se ha relacionado su obra con el canon e incluso con otras obras percibidas como exocanónicas, así como con el mercado de consumo.

Los autores de la tradición de la ruptura son, por su propia línea creativa, exógenos al canon, al menos hasta que su ruptura es asimilada, lo que ya ha sucedido en este y otros casos. El canon es, entonces, un lugar de reconocimiento que abraza —a veces, voluntariamente y otras de forma forzada— a quienes tuvieron sus puertas cerradas, en la medida en que es un ejercicio de archivística cultural volátil y mutable cada vez más dinamizado. Y, dentro de esa línea joyceana, la palabra se convierte en un aparato más de memoria creando el espacio de los nuevos recuerdos mediante la tropología que suscita la lectura intelectual por parte del receptor: es el lector quien aporta un fuerte componente personal a la decodificación de la obra ayudando a componer los nuevos espacios, como la Londres metaliteraria y documentada de *Larva* y los personajes intrafictivos de esa noche de San Juan: personajes que viven a través de sus trasuntos literarios en una ciudad impostada que luego se arranca la máscara en el paratexto del álbum fotográfico final retirando el espejo deformante de la construcción tropológica y metaliteraria, experimental, que se ha formado a lo largo de sus páginas.

Fecha de recepción: 21 de julio de 2016.

Fecha de aceptación: 14 de noviembre de 2016