



HAL
open science

Facciones, marcos y quebraduras de Julián Ríos: Monstruario

Miguel A Olmos

► **To cite this version:**

Miguel A Olmos. Facciones, marcos y quebraduras de Julián Ríos: Monstruario. *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 2021, Homenaje a Julián Ríos, 8, pp.140-153. 10.26754/ojs_tropelias/tropelias.202185968 . hal-03533318

HAL Id: hal-03533318

<https://normandie-univ.hal.science/hal-03533318>

Submitted on 18 Jan 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

FACCIONES, MARCOS Y QUEBRADURAS DE JULIÁN RÍOS: *MONSTRUARIO*

FEATURES, FRAMES AND FRACTIONS: JULIÁN RÍOS'S *MONSTRUARIO*

Miguel A. OLMOS

Université de Rouen Normandie / ERIAC EA 4705 (Francia)

Resumen: El juego de palabras, uso lúdico del lenguaje que contraviene por definición sus reglas combinatorias habituales, es marca distintiva de la producción de Julián Ríos. Este trabajo plantea el problema de la disposición y estructura impuestas por Ríos a su material primario a partir de un análisis de los marcos narrativos de *Monstruario*, derivados de modelos genéricos (el *Künstlerroman* o “novela de artista”), instancias de enunciación (narrador-testigo que desenvuelve formas narrativas o discursivas no específicamente ficcionales), la interacción dialógica entre personajes, y la continuidad intranarrativa del espacio mundano y los objetos artísticos, perceptible también en la proliferación de estructuras fractales. La temática artística de *Monstruario* implica por último una defensa de la libertad creadora que corre paralela al ejercicio de la sátira y de la crítica literaria, en absoluto incompatibles con una escritura genuinamente lúdica.

Palabras clave: “campo literario”, crítica, diálogo, ékphrasis, fractales, juego de palabras, literalidad, marco, mixtificación, “novela de artista”, sátira.

Abstract: Wordplay, puns and other playful ways of using language beyond its standard combining rules are the hallmarks of Julián Ríos's work. Based on the analysis of *Monstruary*, this paper considers the methods Ríos uses to handle material and arrange it within several kinds of structures: frame stories, generic models (*Künstlerroman*), enunciative modalities (witness-narrator using non fictional forms of discourse), dialogic interactions between characters, intradiegetic continuity of art objects and their surrounding world, together with the widespread of fractals. The artistic issues dealt with by *Monstruary* lead to an apology of creative freedom as well as to witty exercises of literary criticism and satire, a perfect match for genuine ludic writings.

Keywords: literary field, criticism, dialog, ekphrasis, fractals, wordplay, literality, frame, counterfeit, *Künstlerroman*, satire.

Jamais une erreur les mots ne mentent pas.

Paul Éluard, "La terre est bleue"

Monstruario (1999) se sitúa en una estratégica intersección de las muy singulares (y plurales) producciones de Julián Ríos. A saber: el ambicioso ciclo de *Larva*, iniciado con *Babel de una noche de San Juan* (1983) y *Poundemónium* (1986), descendiente directo del último Joyce; los libros de diálogo con literatos y artistas, que arrancan de las conversaciones con Octavio Paz (*Solo a dos voces*, 1973; *Teatro de signos*, 1974) y se deslizan luego al campo de las artes plásticas (*Impresiones de Kitaj*, 1989; *Las tentaciones de Antonio Saura*, 1991); los trabajos de crítica, constante ocupación del escritor (y activo director de la editorial Fundamentos), que dan aportaciones clave para entender sus propios intentos (*La vida sexual de las palabras*, 1991; *Álbum de Babel*, 1995; *Casa Ulises*, 2003 y el impagable *Quijote e hijos*, 2008); por último, las narraciones: *Sombreros para Alicia* (1993 y 2001) *Amores que atan o Belles Lettres* (1995), *Puente de Alma* (2009). En su variedad, en su adhesión a un concepto radicalmente lúdico de las letras, la obra de Julián Ríos apenas tiene parangón o precedentes entre nosotros (Serra. 2000: 62)¹.

Muchas pasarelas comunican entre sí los diferentes escritos del autor, que parten todos de la actitud ante el lenguaje que Màrius Serra ha denominado "ludolingüística", regida por el juego de palabras: un "choque verbal fortuito" entre cualquier tipo de componentes lingüísticos (o sígnicos) del que la palabra no sale "ilesa", que siempre trae consecuencias². Casi todas las funciones que Serra atribuye al ludolingüista convienen a Ríos: cognitivas y expresivas, puesto que el juego conlleva un esfuerzo de entendimiento o de interpretación para palabras nuevas, neologismos que acuñan perspectivas, intuiciones o vivencias particulares; funciones subversivas y evasivas, de liberación de hábitos mentales, de normas y prescripciones culturales (lingüísticas, gráficas o políticas), que instauran libertad e igualdad como reglas primordiales de juego; por último, didácticas y persuasivas, por la capacidad publicitaria, seductora —pero también contestataria, polémica— de la imaginación verbal (Serra, 2000: 13-19).

El juego con las palabras (y con las Letras) es punto de partida y destino final de todas las producciones de Ríos, el círculo en que se inscriben sus "orbilibros", y por consiguiente un factor de primera importancia en su gestación y configuración. En una entrevista de 1979, el escritor explicó el *modus operandi* seguido para la elaboración de algunas secciones de *Larva*. La materia prima de sus narraciones son palabras, "cajas-sorpresa llenas de cajas-sorpresa" (Carrera, 1985: 224). Cuando una

¹ La colección de relatos titulada *Cortejo de sombras (La novela de Tamoga)* da a conocer textos escritos en Madrid entre 1966 y 1968 (Ríos, 2007: 7-11). Se sigue a la espera del largamente anunciado *Auto de Fénix*, culminación de *Larva*. Para una bibliografía primaria, secundaria y de traducciones (Pagès, 2007: 271-295).

² Se trata del "descubrimiento, producto o no de una búsqueda, de una asociación imprevista entre dos paradigmas distintos (o incluso entre dos sintagmas) que no se basa en ninguna de las leyes "serias" que rigen las lenguas humanas. [...] Como todos los juegos, el juego de palabras proviene de lo irracional, provoca cierto placer, genera una realidad al margen y desarrolla sus propias reglas" (Serra, 2000: 20).

palabra ha entrado en una dinámica de asociación lúdica —por ejemplo *glosario*, ‘osario de glosas’— queda almacenada en el fichero —el “ficcionario”, colección de palabras en proceso de metamorfosis o “larvario de palabras”. Estas palabras-larva acuden a la memoria, se enlazan entre ellas, generan referencias, situaciones o episodios, que son luego sometidos a montaje en el proceso final de escritura³.

La textura de las obras narrativas de Ríos muestra ciertas huellas de este método de invención precisamente por los modos de ordenar su magma de materiales. De su naturaleza, de su cantidad, del propósito que presida la disposición de conjunto, dependerá la estructura adoptada. En *Larva*, ambiciosa y extensa obra prima, el mecanismo que permite reunirlos es el aditivo o acumulativo de la farsa, el tiempo del baile carnavalesco de disfraces de una noche de verano: cualquier elemento (lingüístico, gráfico, plástico, temático) puede ser máscara o fantasma de cualquier otro (Hayman, 1985). En todos los planos narrativos de *Babel de una noche de San Juan* domina esta dinámica digamos bajtiniana de abundancia, de proliferación, de multiplicación: tras las aventuras eróticas del seductor Emil Alia está la cifra *mille e tre* del catálogo de *Don Giovanni* (Pageaux, 2007: 219)⁴.

Los marcos narrativos resultan luego más nítidos. La serialidad es el principio estructurante de los primeros *Sombreros para Alicia*, veintitrés leves piezas-artificio de alucinación coordinadas por una *cornice* dialógica —la frase, con variaciones, “dijo el Sombrerero Loco a Alicia” (Ríos, 2001: 11), que remite a los dos personajes de *Alice in Wonderland* y al desarrollo contemporáneo de una narrativa más ludolingüística que mimética. *Amores que atan* recurre, desde su título mismo, al orden alfabético. Las letras ordenan una serie anónima de veintiséis heroínas novelescas (de la Albertine de Proust a la Zazie de Raymond Queneau, pasando por Lolita, por Molly Bloom o por Tristana) propuesta a los lectores como adivinanza literaria, que puede resolverse gracias a alusiones, citas, imitaciones y referencias. El principio serial del alfabeto se completa con un marco narrativo global: como ha mostrado Marco Kunz, cada *belle lettre* es una confesión de amores (literarios) dirigida por carta a una amante huida, que el narrador protagonista pretende así reconquistar. Las cartas incluyen menciones a acontecimientos varios del verano de 1974, que sujetan la correspondencia a una circunstancia extraliteraria precisa, y otros motivos unificadores, como las imprevisibles idas y venidas del gato de la vecina Miss Rose, anagrama de un *missing Eros* (Kunz, 1999).

³ Según Ríos, “El ensamblaje de las escenas en cada capítulo y de cada capítulo en la novela [...] es algo parecido a armar un rompecabezas. [...] Cuando me encuentro o se me ocurre una palabra incitante, suelo anotarla en una ficha, añadiéndole algún juego o alusión complementarios, y la coloco por orden alfabético en su fichero. [...] Confieso que las palabras ejercen sobre mí una atracción casi mágica, son imanes talismanes. Hay a veces una magia de imágenes, muy sensual, en las palabras. Basta darle vueltas a una palabra, para ver que es algo así como un calidoscopio. [...] Desde luego, creo que modificar o distorsionar una palabra es también un juego erótico. Algunas veces las palabras son fetiches, en el doble sentido mágico y sexual, son los fetiches que hacen posible el placer de escribir” (Carrera, 1985: 223-225).

⁴ “Variante du mot: le chiffre, le nombre, intégrés dans une nouvelle poétique par leur double nature de signe, chiffré et écrit. [...] Mille redevient la lettre M (comme dans une numérotation latine) et ce M, tracé dans l’air, acquiert une nouvelle matérialité. 8 (*ocho*) permet des jeux mots ou des allitérations comme *hecha un ocho* [...]. Mais il devient portugais, *oito*, parce qu’il n’y a pas loin de *oito* a *coito* [...]. Ce sont des chiffres qu’il faut relier en traçant des lignes pour faire apparaître des mots. C’est le masque de Milalías qu’il faut inclure sous forme de dessin. C’est le 8 allongé / *ocho echado*, l’infini, qui hante le texte et devient une paire de lunettes, un ruban de Moebius, cher à Calvino ou au dessinateur M.C. Escher, un paraphe ou un gigantesque masque” (Pageaux, 2007 : 219).

Familias textuales

El *setting* que encuadra las diez secciones que componen *Monstruario* es de diferente naturaleza y arranca del protagonista de la narración, el pintor Víctor Mons, que se define a sí mismo, en la nota descriptiva de un proyecto artístico titulado *Muestrario*, como “Pintor de monstruos y más monstruoso que ellos” (1999: 189). La narración corre a cargo de Emil Alia, su amigo literato (“biógrafo” o “taquígrafo”, 1999: 192, 204), encargado de dar testimonio de los hechos y dichos de Mons, de su vida y milagros. También de sus encuentros con una serie de amigos comunes, vinculados todos por actividades estéticas, compañeros de aventuras por Berlín, Bruselas, París, Barcelona y otras ciudades: Klaus Holzmann, escultor de maderas (sección IV); Adalbert Stock, pintor de la tauromaquia (VIII); el marchante y galerista Uwe Doble (apellidado Wach), el arquitecto Ziegler, antiguo aviador (V), el filólogo norteamericano Frank M. Reck, de luto por la reciente muerte de su mujer, Joyce Adam, especialista de historia del arte (VII, “París por Paraíso”), la también malograda Eva Lalka (*muñeca*), la “Polaca loca”, modelo publicitaria con vocación de fotógrafa, o Anne Kiefer, estudiante, enfermera y artista plástica en sus ratos de ocio, protagonista *in absentia* de la melancólica sección III, “Cézanne acaba en Anne”. Esta galería de caracteres se completa con otros, imaginarios o reales, más o menos presentes; algunos han aparecido ya obras previas de Ríos, como Emil, máscara trasparente del autor; otros reaparecerán en relatos ulteriores, como Mons mismo⁵.

En *Monstruario*, cada uno de estos personajes puede convertirse en centro de atención del narrador, y protagonizar fracciones del relato (secciones III, V, VIII), eclipsando por momentos a Mons. Pero lo más frecuente es que la narración encuadre al protagonista en la vida del grupo y avance teniendo cuenta de sus miembros, puesto que todos se conocen, se reúnen, viajan juntos, hablan unos de otros —pero también cuentan de modo distinto las mismas situaciones, o callan cosas. Determinadas historias pueden contarse progresivamente, en entregas sucesivas, antes o después, con las informaciones traídas por unos o por otros. En resumen, la galería de personajes de *Monstruario* opera, desde su *cornice*, corralmente, aunque sea Emil quien conduzca y armonice la relación.

Este marco colectivo le es necesario para contar la historia de Mons con informaciones contrastadas, y el narrador apenas tiene intenciones de abstraerle de él. No pretende aplicar al personaje un tratamiento novelístico unilateral o uniforme, a partir de un protocolo literario exclusivamente ficcional; prefiere presentarlo a partir de una situación dialógica que pueda ser también real —como las cartas de *Belles Lettres*, o las tiradas a Alicia del Sombrero Loco. Es sobre todo transcriptor, historiador si se quiere; de ahí que cuente las cosas tal y como las va recordando o reconstruyendo, tal

⁵ Desde la cena-diálogo con Alia y el mecenas Max Herz que abre *Puente de Alma* “Herz [...] se guardaba cuidadosamente en la billetera la cuenta garabateada por Mons: la d lunar encima de la torre Eiffel, como una gran A, que parecía contemplar boquiabierto un gato barbudo con lentes negros subido al antepecho de una ventana abierta, junto a un busto bifronte con tirantes y pajarita. Herz celebró mi caricatura de cegato barbudo, Emil catalogado, pero no se reconocía en su busto de Jano petimetre, con el casco de escaso pelo engominado. El capricho de una noche de agosto en aquella cuenta de Chez Francis ilustrada por Mons que me hubiera gustado llevarme de recuerdo” (Ríos, 2009: 11). No faltan otros disimulados autorretratos de Ríos en *Puente de Alma*.

vez en el momento de escribirlas en su cuaderno de notas. En realidad, la actitud de Alia hacia Víctor Mons es la de un narrador testimonial, admirador, compañero y viejo amigo⁶.

Mons es así protagonista de la mitad de las secuencias, y comentarista privilegiado de todas las restantes, siempre a través de las cuentas fragmentarias, diseminadas, que de él nos da el narrador. Además de mirón, Mons es visionario y no distingue bien lo que vive de lo que sueña, unos “delirios tremendos”, como los del accidente que lo deja en el hospital al comenzar el relato (1999: 10). Tiene su estudio en una granja-caserón, en Enfer, por el camino de Averno, y allí trabaja cuando puede. Es capaz de pintar a ciegas o de memoria, después de “incorporar”, de absorber mentalmente, objetos y modelos (1999: 75, 188). Firma las obras con una M, picuda como sus cejas; es corpulento, tiene la cabeza ovalada y calva, los ojos penetrantes y rojizos, gasta barba (1999: 9, 172, 191). Su apellido no es el de su padre (“ese progenitor anónimo que él siempre se esfuerza en imaginar”, 1999: 57), sino el de un hombre de negocios belga, Marcel Mons, con quien su madre, Carmen Verdugo, hija del doctor Verdugo, casó tardíamente solo para contentar al suyo (1999: 15). Las relaciones de familia de Mons, como luego sus amores, son tormentosos —se insinúa que dejó de ver a su hermanastra Ara, bailarina, tras el suicidio de su primera mujer, Edmonde, también bailarina, que se cortó las venas en una bañera, acaso por sospechas de un amor incestuoso (1999: 48, 207). *Affaires* ulteriores, como el de Eva Lalka, llevan la impronta, distorsionada por la memoria y la imaginación, de esas primeras relaciones, con un cortejo de baños de sangre, damas pálidas o albinas de vestimentas negras, siempre con “hoyuelos” (el “toque de Venus”; 1999: 44, 58, 82, 99). Materias luego tratadas o aludidas en muchos cuadros: *La bañera roja*, *Mons Veneris*, *Onán enano*, *Le Bal du Pendule*, *La Venus del retrovisor*; o en series temáticas: *El pintor de su deshonra*, *Têtes brûlées* o la goyesca *Degoyados*. Alia describe, en sí mismas y por su relación con obras de maestros, antiguos o modernos, estas y muchas otras producciones (1999: 44, 59, 104, 190, 202, 208, 214; Kunz, 2007).

El relato (o los relatos) de *Monstruario* entroncan con el subgénero del *Künstlerroman*, la “novela de artista”, muy cultivada desde el XIX y hasta hoy (Balzac, Zola, Huxley, Gaddis, Péc, Vonnegut), acaso no tanto en España. El precedente más cercano en el juego de la biografías inventadas, écfrasis imaginarias y debates estéticos puede ser el *Jusep Torres Campaláns* (1958) de Max Aub. Las novelas de artista propician los viajes iniciáticos a lugares consagrados por el arte, los círculos cosmopolitas y plurilingües, el despliegue de un anecdotario bohemio, el mundo marginal, la erudición sospechosa y la libre discusión de ideas (Corella Lacasa, 2003). Mons puede así acogerse a las teorías estéticas, de filiación romántica, que discurren acerca de la orgullosa soledad del creador, a propósito de uno de sus cuadros, *No es bueno que el monstruo esté solo*, imagen de “un Adán y Eva franskensteinizados, desnudos y cogidos de la mano, que parecían tallados a hachazos” (1999: 18):

Mons había escuchado la queja de la criatura del Dr. Frankenstein: “Estoy solo, terriblemente solo”. Como el verdadero artista, le dije, que es único. Como cada uno, matizó Mons [...] ¿Quería dar a entender: todos somos únicos, ergo todos somos monstruos? [...] y acabamos discutiendo si el mayor monstruo era el

⁶ De ahí la pluralidad de tiempos y situaciones de enunciación de las secciones —por ejemplo I, evocación retrospectiva general pero incompleta, que se sitúa en un instante preciso, el de la frase con que el protagonista, hospitalizado, se describe a sí mismo (1999: 9, 35).

demonio o Dios. Como el demonio no puede ser Creador, atributo divino, Dios le permite poseer a los artistas, esas parodias minúsculas de Creador. Quién como Dios, se dice el demonio, que hubiera querido ser el mayor monstruo. Demostraciones de Mons, teoherético... (1999: 18-19).

Pero en *Monstruario* también se habla, y mucho, de literatura. Se comentan lecturas, se proyectan ediciones, especialmente libros ilustrados (1999: 121, 195). Se describen o transcriben textos de Mons: cartas, notas de viaje, los apuntes que intercambia con Madame Pierret, su vecina sordomuda (1999: 50, 206). El narrador incluye escritos de otros personajes, saturados de lectura literaria: el cuaderno personal del escultor Holzmann, que da cuenta de un trágico *rendez-vous manqué* para una exposición de Cézanne en Tübingen, olvidado luego adrede en casa de Alia, quien lo reproduce íntegro en la sección III. O las notas del filólogo Reck, profesor de la universidad de Brown de paso por París, en el “cuaderno de Joyce”, regalo de Joyce, su añorada mujer, en el que apunta nuevas, revolucionarias ideas sobre las epifanías de Joyce, el escritor irlandés, su especialidad académica, mientras deambula por la ciudad que atesora sus memorias literarias y personales más preciosas (1999: 119-147)⁷.

Es último término, la matriz de la “novela de artistas” es menos pictórica que estrictamente crítica. La presentación en clave narrativa de figuras imaginarias del pensamiento, las artes o la literatura proviene de los géneros de la crítica literaria —biografía, comentario, prefacio, recensiones— y llevado a su extremo desemboca en la mixtificación: no hay falsificador, literario o pictórico, que no sea también crítico (Grafton, 2019). Sin ir tan lejos, la ficcionalización del mundo de los creadores, nutrida de las formas discursivas de la literatura académica, ha irrigado la narrativa contemporánea: James, Borges, Nabokov, recientemente Houellebecq, entre muchos otros (Brams y Gruijthuijsen, 2011).

Campos, copias, crítica

También hay que tener en cuenta, desde esta perspectiva, la obra de Gustave Flaubert, uno de los escritores en la estela de Cervantes, atentos no solo al desarrollo de la mimesis, sino a la dimensión *literal* del relato —a “lo que está sucediendo en la página”, declara Ríos (Hidalgo Nácher y Martín Gijón, 2018: 15). De esta tradición narrativa, en la que el autor elige situarse, proviene la temática narrativa literaria —libresca— vinculada a un talante paródico y humorístico que también aspira a la variedad, a tratar de todos los temas, idealmente a una novela total. Pocos relatos ilustran mejor este apego a la mera letra que *Bouvard y Pécuchet*, la novela inacabada de Flaubert: las aventuras de una pareja de lectores—poco después, de copistas— en vana búsqueda de conocimientos por las distintas ramas de las ciencias y las artes⁸.

⁷ Una camarera-médium llamada Augusta vierte una noche en el cuaderno tres páginas glosolíticas, mensajes tal vez de Joyce en persona, que Reck interpreta y reinterpreta sin fin: “I WANT TO BE FRANK / FAY CE QUE VOULDRAS / Abbey / Excellent Players. Frantic sex/sack. La bourse ou la vie. Dime. Presto presto” (1999 : 132-133). En entrevista, Ríos ha sostenido una correspondencia entre el conocimiento (la posesión) de las ciudades y de la literatura: “Creo que el conocimiento de una ciudad consiste en hacerla tuya. La ciudad es también un magnífico modelo, o un equivalente, de lo que puede ser la lectura” (Hidalgo Nácher y Martín Gijón, 2018: 14)

⁸ Según el subtítulo proyectado por el novelista, una enciclopedia en clave de farsa “sobre la falta de método en ciencias”, inspirada en Cervantes (Olmos, 2018). En opinión de Ríos, para Flaubert y otros seguidores de Cervantes, como Joyce o

La última novela de Flaubert ocupa un lugar destacado en la imaginación de los personajes centrales de *Monstruario*. En la sección IX, “Con Bouvard y Pécuchet en el ciberespacio”, Mons y Alia proyectan una *Enciclopedia ilustrada* en torno a “los dos copistas sin par” (1999: 174). Para inspirarse, se pasean por los escenarios de su primer encuentro, el bulevar Bourdon y el canal Saint-Martin, sentándose en el mismo banco donde tal vez se conocieran. Mons copia “por duplicado, como en una vista estereoscópica” una fotografía antigua, comprada en un rastrillo, que podría corresponder a lo que veían los dos impenitentes lectores desde su cuartel general de Chavignolles: “campos hasta el horizonte, a la derecha un granero y la torre de la iglesia; a la izquierda, una hilera de álamos” (1999: 174). Este panorama le recuerda al pintor las vistas que contempla desde su estudio de Avernès, donde planea encerrarse con Emil para terminar la *Enciclopedia* “en sintonía con los dos retirados de Chavignolles” (1999: 175).

La literatura, como de costumbre, se alimenta de literatura. En las obras de Ríos, la vocación letrada de la ficción narrativa conduce a una intertextualidad continua y de vocación histórica, de reivindicación de autores y obras del pasado literario. Esta presencia, cumplida a través de referencias, citas, alusiones o juegos, tiene en sí misma un valor cultural, y puede llegar tanto a lo erudito como a lo didáctico. En *Monstruario*, aunque menos amplia que en *Bouvard y Pécuchet*, la tematización de saberes también se cumple en la presentación de cuestiones de las artes y de la literatura en clave de sátira, mediante ejercicios de estilo, parodias, pastiches o ejemplos (como el del musiliano “hombre-espónja”, 1999: 198-199), que pueden tener una función crítica.

Es el caso de las revelaciones que los dos eximios personajes de Flaubert confían a Emil, quien los ha localizado en la red gracias a un prospecto encontrado por casualidad en un cibercafé (1999: 176-177). Fieles al legado de su creador, los dos escribanos, preocupados por el “porvenir de la literatura” siguen propagando desde su aldea normanda las “escrituras creativas” a partir de la copia, valga la paradoja:

La insondable inanidad del ciberespacio infinito me aterra, pascalibraba Pécuchet. Bouvard sostuvo que no podían encontrar mejor espacio para dar a conocer y preservar obras censuradas o suprimidas por las censuras. Pécuchet subrayó que la mayor censura está hoy día en el comercialismo a ultranza, que no solo no deja nacer y crecer, por ejemplo, las novelas que aseguran la renovación y perpetuación del género, sino que además las sustituye por sus cucos sucedáneos y las hace pasar por literatura. Bouvard aseguraba que no hay tiempo ni espacio que perder y propuso escanear aquellas novelas de mérito agotadas u olvidadas o dignas de resaltar como ejemplares. Pécuchet rehusó el escáner y prefirió teclear letra a letra los libros escogidos, porque quería predicar con el ejemplo: el que escribe lee dos veces (1999: 178-179).

No faltan en los ensayos críticos de Ríos —que, con frecuencia, se desenvuelven dentro de un marco ficcional, conversacional o imitativo-paródico (1995: 9-15; 144-147; 176-181; 2000: 9)— otros alegatos contra los embelecos y la tiranía del mercado. Comercialidad y nacionalismo literario aparecen en estos textos como los dos enemigos mayores de la creación auténtica, que debe

Mann “el libro de los libros, el *Quijote*, resultaba un modelo insuperable de novela enciclopédica. La novela enciclopédica no es tanto un libro como una biblioteca. Y en ella se hallan temas para gusto y hasta disgusto de todos, materia abundante de discusión, de colección y de colisión, cada entrada ofrece más de una salida, es por esencia pluriforme y caleidoscópica, por eso parece una obra distinta según el enfoque y disposición de cada lector” (Ríos, 2008: 27).

combatirlos armándose de sus opuestos, fidelidad a la pura letra y abierta xenofilia (Pagès, 2007: 85-105; Olmos, 2019).

En el curso de sus deambulaciones bouvard-pecuchescas, ponderando los nombres de las barcazas atracadas en el canal Saint-Martin —*Andromède, Méduse, Swan*— Mons y Alia acaban dando vueltas a lo que va de la vida a la literatura (o viceversa). A lo largo de *Monstruario*, el pintor despliega opiniones algo contradictorias sobre el particular: el arte no “imita”, sino que “limita” la vida, “sus redundancias y sobras de sobra”; pero también el arte “forma parte de la vida” (1999: 50, 172). Así, las obras de Mons integran al azar elementos ocasionales o de circunstancia, con frecuencia documentos, iconos o afiches varios, superpuestos al tema central (*Rue Saint-Denis*, 1999: 54); pero también desintegran y reescriben ácidamente piezas maestras (*La Venus del retrovisor*, 1999: 202-205). La continuidad entre arte y vida viene también subrayada por la inclusión en la obra de la mano que la está pintando (*El Pintor de su deshonra*, 44-46), o por cuadros incluidos dentro del cuadro (*Mons Veneris*, o el políptico *Le Bal du Pendule*, 59, 207-209). Como el literario, el “campo” artístico está dentro y fuera de la obra. El particular estatuto de las creaciones del arte (o la literatura) no las preserva del riesgo de desaparición que acecha a cualquier otra cosa: un cuadro puede salir de escena de manera tan súbita como su autor mismo, y Mons decide, al final del relato, quemar sus producciones en el patio de su caserón de Enfer (1999: 213).

No puede pues verse bien el lugar que mejor corresponde al artista entre los marcos y las telas de sus obras —“la tela que separa el arte de la vida, o de la muerte”, dirá Mons, del todo cubierto tras su accidente, al inicio del relato, por un vendaje que le hace preguntarse si ha convertido en “la Momia” o en “el Hombre Invisible”, y que solo deja ver sus ojos, “dos carbones, al rojo” (1999: 9, 35, 188).

Facciones y quebrados

Mundo, obras y conciencia del artista están atravesados por una misma corriente que no cesa de generar signos y de estimular lecturas, un proceso semiótico que parece no tener fin. Por este motivo, Babelle y Milalias, lectores poliglotes muy inspirados en Cervantes, entienden sus aventuras londinenses como una manera de “escribir” (Ríos, 1985; Castells Molina, 1998: 385-413)⁹.

En una movediza frontera entre palabras y cosas, la circulación sin restricciones de voces, lenguas y signos por cualquiera de sus soportes imaginables, encuentra Ríos el poderoso motor de sus textos, las colisiones verbales. En todas las obras de Ríos prolifera la “coincidencia”, la ocasión que conduce a asociar rótulos, palabras, fechas, iconos, cifras, grafías, pinturas u otras producciones artísticas, nombres propios, referencias históricas, geográficas o culturales, y no siempre con fines

⁹ Así lo anota Herr Narrator en *Larva*: “Deambularvagabundeaban por Londres leyendo de corrido el libro de sus vidas más o menos imaginarias. O merodeaban ciegamente, al azar de su parodisea, en busca de aventuras. Su grafonomadismo mano a mano les hacía errar erre que erre. Eme que eme. Vivir lo escrito y escribir lo revivido era uno de los trabajos parafrasisifosos de insensatolondrado novelón de bellaquerías. Escribir, lo llamaban, sin caer en la cuenta de que se desvivían en el empeño” (1983: 30). En este punto, los escritos de Octavio Paz han sido determinantes para Ríos (1995: 42-48).

exclusivamente cómicos¹⁰. En el caso de *Monstruario*, siguiendo los códigos del *Künstlerroman*, los mecanismos ludolingüísticos del *calembour*, el *pun*, la paronomasia o el concepto (Serra, 2000: 367-395) se aplican de modo preferente al campo temático de las artes, y al género del retrato en particular. A propósito de la pintura de Antonio Saura, Ríos ya había escrito que “el título colorea al cuadro”, porque título (*title*) es *tight tale*, una “historia comprimida”: los buenos títulos ayudan a “jugar mejor con la obra” (1991: 190).

Tomemos de las secciones III y IV de *Monstruario* la trunca historia de Anne Kiefer, enfermera y artista, amiga del círculo, que los veranos nada y toma el sol desnuda en Teufelsee; es allí donde Alia le pide que se lleve la mano derecha al mentón, para componer el *tableau vivant* del *Déjeuner sur l'herbe* de Manet; por su parte, Mons concibe la idea de retratarla en las diferentes posturas de las catorce *Grandes Baigneuses* de Cézanne (1999: 75). Anne ha elegido para decorar su estudio berlinés la reproducción de otro cuadro del pintor, *Le Grand Pin*; “un guiño a su patronímico arbóreo”, se precisa, puesto que *Kiefer* significa ‘pino’ en alemán (1999: 63)¹¹. *El gran Pino* es así el signo de Anne Kiefer, pero también su “sino”, subraya el narrador, pues pierde trágicamente la vida en accidente de carretera, estrellada contra un árbol, el mismo día en que se la espera en Tübingen para la inauguración de una gran muestra de Cézanne (1999: 76). El sino no pierde sin embargo del todo su condición de signo, y los amigos siguen recordando a Anne. El escultor Holzmann llena las últimas páginas de su cuaderno con “dibujos de árboles, sobre todo de pinos y abetos, en figuras casi humanas” (1999: 73); Mons la representa en una composición de gran tamaño, única entre las a ella dedicadas que no llega a destruir:

Anne nos lleva a todos a Cézanne, dijo Mons, y fue a darle vuelta a un gran óleo contra la pared, más alto que él, que representaba el estudio vacío de Anne en Steinplatz, con sus mandíbulas de escayola y clavos por el suelo como fauces de caimanes y de monstruos prehistóricos, y en la pared del fondo únicamente el póster del gran pino de Cézanne. A primera vista una copia fiel del póster. Pero, más de cerca, las manchas rojizas, blanquecinas, verdosas y azuladas en el tronco y en las dos primeras ramas alineadas se animaban de modo sorprendente: Anne crucificada, Anne bailarina en pose extática, Anne en trance, Anne dríade, incrustada en el gran pino, con el casquete oscuro de su pelo que medio le cubría los ojos, y el grácil cuerpo algo rojizo-arcilloso como en el último verano, cuando se soleaba desnuda en la hierba, a orillas de aquella laguna de Grunewald (1999: 74).

La diégesis, impulsada por las derivaciones del nombre del personaje, pone de relieve la continuidad entre el mundo y las creaciones artísticas que en él brotan, se instalan, y también desaparecen, marcadas, como todo, por su finitud —aunque sea tal vez más exacto decir que por su capacidad de transformación, de metamorfosis. Y este *continuum* parece requerir algún método de

¹⁰ A propósito de *Puente de Alma*, se ha subrayado la multiplicación de sentido de los escenarios del relato: la geografía de la ciudad de París se entrega a “un étrange et curieux jeu mystique” cuyos riesgos se asumen “au nom d’une conception de l’existence qui associe l’inévitabilité de la mort et la liberté du jeu” (Shine, 2014 ; 116-117). Umberto Eco ha descrito una “semiosis hermética” de apertura potencialmente infinita: “ce que l’on pensait être la signification d’un signe est en fait le signe d’une signification de plus” (Eco, 1996: 43).

¹¹ También ‘mandíbula’, objeto central en las actividades artísticas (y profesionales) del personaje: “las criaturas mandibulares de Anne, erizadas de púas, no eran precisamente angélicas. Mons le compró una, una suerte de pico con dientes y cuello de arqueopterix, que está a punto de levantar el vuelo encima de una estantería llena de pedruscos. Tenía por título simplementement *Rock*” (1999: 76).

organización. Destaca aquí sobre todo un principio de fractalidad, la reproducción *en abîme* que se ha observado ya en otras obras de Ríos (Pagès, 2007: 36, 65-81). El cuadro de Anne compensa en cierto modo la ausencia de la amiga desaparecida mediante la multiplicación fantasmagórica, a pequeña escala, de su imagen, que la revela transformada, en una miríada de difracciones.

No falta en este ni en otros relatos de Ríos la defensa del detalle menor, el rasgo apenas perceptible o nimio, que sin embargo puede comprender el conjunto, o transformarlo. Frank Reck descubre, en el nudo de corbata del retrato de James Joyce reproducido en su cuaderno de notas, la figura de “un negro o payaso con boina”, que le trae poco después un descubrimiento “epifánico”: “El pormenor es lo que verdaderamente cuenta” (1999: 119-123)¹².

“Verás Interiormente Tu Rostro Inalcanzable...” : teratología

La estructura fractal de la imagen dentro de imagen, el cuadro-de-cuadros, reproduce o traslada a clave pictórica el mecanismo de invención ludolingüística mencionado arriba, que considera las palabras como si fueran una suerte de muñecas rusas, “cajas-sorpresa llenas de cajas-sorpresa”.

Las cuatro operaciones combinatorias de adición, supresión, permutación y transposición, y de manera general el principio retórico de sustituibilidad (Riffaterre, 1993: 130-131; Serra, 2000: 102-105) están en el origen de los hallazgos verbales de Ríos, ya tengan una unificadora función de isotopía en el texto —como el gato *Why* de *Amores que atan*, ya citado— o no pasen de guiños humorísticos, de libertades de lenguaje siempre gratas, de meras “Tzarandajas” (1999: 196). Pero por su singularidad y lo excepcional de su uso, alguna de estas palabras nuevas puede resultar inquietante, y hasta siniestra. Algo hay en ellas de monstruoso, puesto que, como tantas otras manifestaciones de lo desemejante o de lo inhabitual, ejercen una intensa atracción que implica deseo y es, a la vez, signo de una repulsión (Riffaterre, 1993: 87-95; Sánchez Álvarez, 1994).

Monstruario explota varias posibilidades temáticas ya consagradas de lo atractivo-repulsivo. Por ejemplo, la combinación de personas y animales, o de personas y cosas, actualizando las fábulas de Aracne, Melusina, y la “Venus mecánica” (varias; entre ellas, un “almaniquí”, homenaje a la muñeca de Kokoschka, 1999: 9-35); o la duplicación, en historias que giran en torno al *doppelgänger*, a lo gemelo (la coleccionista Rosa Mir, sección VI). En relación con este último tema, varias secuencias del relato enlazan dos motivos demoníacos dominantes, que vertebran la historia personal de Víctor Mons.

El primero de ellos remite al deseo compulsivo de contemplar el rostro propio, variante de las fábulas que advierten de los peligros del conocimiento, o que lo prohíben. En *Monstruario*, el motivo se desplaza convenientemente a la incapacidad de Mons de dibujarse, de componer su autorretrato, ya de niño y a lo largo de toda su carrera: “ahora como entonces su cara oculta era inalcanzable”. De ahí

¹² El retrato de Joyce por Jacques-Émile Blanche se conserva en la National Portrait Gallery de Londres. El detalle de la corbata se reproduce en la traducción de las *Epifanías* que incluye la sección VII de *Monstruario* bajo el título “Epifanías sin fin” (Joyce, 1996: 7-35). Se lee en *Puente de Alma*: “Un cuadro es como un iceberg, esconde más que lo que muestra. Y lo oculto sostiene y da fuerza a lo visible” (2009: 238-239).

que exclame, contemplando un autorretrato de Rembrandt en edad avanzada: “Yo... Yo... Yorrible”, o que la idea original del proyecto de *Muestrario* consista en disponer una galería de monstruos, sus pinturas, “alrededor de su propio rostro sobre un cartón” (1999: 187-189). Puede pensarse entonces que todas y cada una de las visiones que le asaltan son hasta cierto punto fracciones de sí mismo, hipotéticas imágenes de sí; al menos, que la fascinación que ejerce sobre él la fábula de Diana y Acteón, y el *voyeurisme* en general, implican un desplazamiento objetivador del deseo y la repulsión de verse¹³.

El segundo motivo es crucial en la biografía de Mons, y se inscribe en el cultivado tema de la venta del alma al diablo —Ríos ha vuelto a él en una secuencia de *Puente de Alma* (2009: 183-197). Muy joven, Mons consiguió lanzar su carrera de pintor gracias al pago de un encargo imperioso que le hace un extraño cliente, un anciano al que llama Don Jabalí: pintar su cara en el vientre de una mujer muy pálida, encapuchada, con la barbilla hendida (1999: 56-59). El episodio es relatado de manera progresiva: Alia constata primero que la imagen de ese primer cliente, “una cabeza de barbudo calvo, de ojos muy dilatados por el temor o la sorpresa, y retorcidos colmillos [...] que se le parece vagamente”, reaparece en muchos otros de sus cuadros, “casi siempre en rincones discretos, de *voyeur* o de testigo” (1999: 14). La historia llega a su fin cuando una profesora de arte alemana, Eva Eberhardt, invita a Mons a viajar a Estrasburgo para volver a ver el *Tríptico de la vanidad terrenal y de la Salvación eterna*, de Memling, que allí se conserva. Lo que Mons descubre, sorprendido, en el panel derecho del tríptico, la Condenación, solo puede ser su propia cara. La ecuación viene reforzada verbalmente por el significado de *Eber*, ‘jabalí’ en alemán (Kunz, 2007: 183), y por la etimología de *jabalí*, del árabe *yábal*, ‘monte’, según ha averiguado el narrador (1999: 216)¹⁴.

El descubrimiento de Mons precipita la quema de sus obras y su huida final (“estampida”) algo a lo que tiene acostumbrados a sus amigos, y a su paciente galerista, que acaba localizándolo en Madrid, de visita por el Prado, ya preparado para nuevas invenciones.

Conclusión (y parábola)

Importa destacar, de las monstruosidades de *Monstruario*, una apología implícita del arrojo y osadía del artista, radicalmente solo al enfrentarse con intuiciones que, si no únicas ni necesariamente individuales, sí escapan a lo acostumbrado y convenido, también a lo conveniente. Los creadores auténticos no vacilarán en rebelarse contra formas o normas al uso, con independencia del precio que tengan enseguida que pagar por las libertades que se tomen. Marco Kunz ha señalado las cualidades

¹³ “En los burdeles de Mons juega también por encima de todo la mirada, la pasión pasiva del mero mirón. [...] El mito del mirón Acteón inspiraría un autorretrato irónico de Mons vestido de montero y sentado bajo el trofeo de una gran cornamenta ramosa en la pared mientras hace visera con las manos sobre los ojos mirando, a través de dos puertas simétricas abiertas, hacia la rubia desnuda que se lava de pie en una tina en medio del verdor del fondo del cuadro” (1999: 54-55).

¹⁴ El panel de Memling, reproducido en las páginas finales del relato, es descrito por Alia como sigue: “Trato aún de imaginar la cara de estupor de Mons [...] mirándose reflejada en el pequeño panel derecho, *Diable en enfer* [...]. ¿Habría querido copiar en vivo esa pintura de Memling el extraño mecenas anónimo de Mons? Acaso se parecía realmente a ese rostro colmilludo y terrible (¿Don Jabalí? ¿O su nombre es Legión?) en el abdomen de un diablo andrógino de orejas en hélice, barba partida (¿el hoyo de Satán?), tetitas rojas como manzanas ponzoñosas y patas negras que va a precipitarse danzón por las fauces del infierno” (1999: 220).

positivas de una estética capaz de traspasar las apariencias de “normalidad” —incluidas las de normalidad moral— y arriesgarse a descubrir e iluminar alteridades, o a modificar las jerarquías de valor. Desde esta perspectiva, lo monstruoso acaba por tener una función especular y revelatoria, siempre útil (Kunz, 2007: 180-182). Parece difícil no acordarse en este punto de los espejos deformantes de Ramón del Valle-Inclán, otro escritor con interés por la pintura y proclive a neologismos y cruces lingüísticos.

La desbordante creatividad lingüística que ha demostrado Julián Ríos, desde sus primeros “larvarios”, es sin duda el aspecto de su obra que más atención ha obtenido, en detrimento de los métodos que el escritor ha seguido para articularlos en unidades superiores, dotarles de un diseño integral, y atribuirles una capacidad de incidencia en el “campo literario”. Destaca entre ellos el recurso a la *cornice*, marco narrativo capaz de estructurar un conjunto amplio o abierto de materiales en una serie de episodios, un coro de personajes, un ámbito temático. En el caso particular de *Monstruario*, este marco se beneficia además de una filiación genérica precisa: el relato testimonial de vidas ejemplares, a cargo de seguidores o discípulos, que las letras contemporáneas han desenvuelto en el terreno de lo imaginario. Con sus *monster pieces*, Mons puede inscribirse en un selecto grupo de maestros inventados —Teste, Zaratustra, Manuel Bueno, Max Estrella o Juan de Mairena— cuyas enseñanzas, siempre algo controvertidas, aspiran a desempeñar una función crítica. La cervantina quema de su *Muestrario* puede confirmar tanto la defensa a ultranza de la libertad del artista, o del literato, como un frontal repudio de la mercantilización —de la cosificación— de sus actividades.

Esta idea constante en las notas y ensayos de Ríos queda bien ilustrada, por vía de ejemplo satírico, en la sección VII de *Monstruario*, “Corrida en Berlín”. La narración presenta las desventuras del pintor alemán Adalbert Stock, antiguo residente en España, donde ha contraído una irresistible atracción por la tauromaquia, a la que consagra su arte (1999: 149-167). La novela de este “pintorero”, representado por Mons como “minotauro barbudo que se revuelve clavándose las banderillas en lo alto de la espalda” se plantea desde su inicio como una parábola del sacrificado destino del artista, que ha de ser, según Stock, “en el ruedo de su tela blanca torero y toro a la vez”. La idea obsesiva le ha venido a Stock de una vieja pintura que encuentra en un contenedor de basura, cerca de su casa: una “tabla renegrada con dos largos clavos salientes en alto, como dos cuernos”, esto es, un “Cristoro” (1999: 151, 155, 158, 164). En el curso de su labor, encargo de una nueva galería de arte que Stock acepta por razones sobre todo crematísticas (1999: 153), Mons y Alia, aprovechando a fondo la riqueza cultural de la fiesta y su lenguaje, le brindan lecciones de castellano y otras sugerencias, algunas maliciosas; pero nada puede parar la degradación social, afectiva y por supuesto física del “pintorero”, hasta que un último accidente, casi fatal, acabe haciéndole salir en los periódicos. Sin embargo, para sorpresa de ambos, la exposición, apenas retrasada por el percance, culmina en un gran triunfo: Stock

[...] apareció irreconocible en el vernissage. Vestido con un traje cruzado negro, gafas negras, afeitado, el pelo recogido en cola de caballo, cual coleta torera, y dándose golpes de pecho con un abanico, sonriente, perfectamente sobrio, mientras circulaba hábil y ágil entre copas, hombros y escotes, recibiendo besos, palmadas y parabienes. Se había corrido la noticia, aun antes de la inauguración de la exposición, de que varios museos pujaban por la “tabla-toro” del sacrificio. Al fin Stock se une al mercado, le oí decir en inglés a una mujer huesuda que luego me presentaron como la hija del artista. Y Stock, en uno de los escasos

instantes en que no se tenía que abanicar, entre aperturas de fans y aficionados, me dio muy serio este recado para Mons: Hay que matar al mártir que todo artista lleva dentro (1999: 167).

Referencias bibliográficas

- AUB, Max (1975). *Jusep Torres Campaláns* [1958], Madrid, Alianza.
- BRAMS, Koen; GRUIJTHUIJSEN, Krist (2011). *The Encyclopedia of Fictional Artists & The Addition* [2000], Zürich, JRP/Ringier.
- CARRERA, Arturo (1985). “El libro de un libro”, en Andrés Sánchez Robayna y Gonzalo Díaz Migoyo (eds.), *Palabras para Larva*, Barcelona, Eds. Del Mall, pp. 217-228.
- CASTELLS MOLINA, Isabel (1998). *Cervantes y la novela española contemporánea*, tesis doctoral dirigida por Andrés Sánchez Robayna, Universidad de la Laguna, en línea: <https://riull.uil.es/xmlui/handle/915/10074>.
- CORELLA LACASA, Miguel (2003). *El artista y sus otros. Max Aub y la novela del artista*, Valencia, Biblioteca Valenciana.
- ECO, Umberto (1996). “La surinterprétation des textes” [1992], en *Interprétation et surinterprétation*, Paris, PUF, pp. 41-60.
- GRAFTON, Anthony (2019). *Forgers and Critics: Creativity and Duplicity in Western Scholarship* [1990], Princeton, University Press.
- HAYMAN, David (1985). “Larva, máscara de palabras”, en Andrés Sánchez Robayna y Gonzalo Díaz Migoyo (eds.), *Palabras para Larva*, Barcelona, Eds. del Mall, pp. 65-76.
- HIDALGO NÁCHER, Max; MARTÍN GIJÓN, Mario (2018). “El cielo raso. Dossier Julián Ríos”, *Quimera*, 411, pp. 10-52.
- JOYCE, James (1996). *Epifanias*, ed. David Hayman, trad. Isabel Galdámez, Barcelona, Montesinos.
- KUNZ, Marco (1999). “Un abecedario intertextual: Amores que atan de Julián Ríos”, en Yvette Sánchez (ed.), *Por orden alfabético. Actas del Coloquio Internacional de Basilea, 12 de junio de 1999*, ARBA 12, Basel, Romanisches Seminar, pp. 77-101.
- KUNZ, Marco (2007). “Peinture romancée et littérature peinte : autour de *Monstruaire*”, en Stéphane Pagès (ed.), *Julián Ríos, le Rabelais des Lettres espagnoles*, Toulouse, PUM, pp. 173-190.
- OLMOS, Miguel A. (2018). “Cervantès chez Flaubert: styles de l’imagination, ‘absence d’art’, discours rapporté”, *Cahiers Flaubert-Maupassant*, 35, pp. 75-99.
- OLMOS, Miguel A. (2019). “Controversia y ‘campo literario’: lugares del arte, la nación, el compromiso y el mercado en los debates sobre literatura narrativa”, *Les travaux du CREC en ligne*, 12, pp. 14-34 (en línea : <https://crec-paris3.fr/wp-content/uploads/2020/04/Au-delà%CC%80-de-la-dualité%CC%81-tome-1-DV.pdf>)
- PAGEAUX, Daniel-Henri (2007). “Introduction à la lecture de *Larva*”, en Stéphane Pagès (dir.), *Julián Ríos, le Rabelais des Lettres espagnoles*, Toulouse, PUM, pp. 207-221.
- PAGÈS, Stéphane (2007). *Julián Ríos, le Rabelais des Lettres espagnoles*, Toulouse, PUM.
- RIFFATERRE, Michael (1993). *Fictional Truth* [1990], Baltimore, The Johns Hopkins Univ. Press.

- RÍOS, Julián (1983). *Larva. Babel de una noche de San Juan*, Barcelona, Edicions del Mall.
- RÍOS, Julián (1985). “Una de Calibán y otra de Ariel: la novela como canibalización y carnavalización cultural”, en Andrés Sánchez Robayna y Gonzalo Díaz Migoyo (eds.), *Palabras para Larva*, Barcelona, Eds. del Mall, pp. 237-252.
- RÍOS, Julián (1991). *Las tentaciones de Antonio Saura*, Madrid, Mondadori.
- RÍOS, Julián (1995). *Álbum de Babel*, Barcelona, Muchnik.
- RÍOS, Julián (1999). *Monstruario*, Barcelona, Saix Barral.
- RÍOS, Julián (2000). *La vida sexual de las palabras* [1991], Barcelona, Seix Barral.
- RÍOS, Julián (2001). *Nuevos sombreros para Alicia* [1993], Barcelona, Seix Barral.
- RÍOS, Julián (2007). *Cortejo de sombras (La novela de Tamoga)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- RÍOS, Julián (2008). *Quijote e hijos. (Una genealogía literaria)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- RÍOS, Julián (2009). *Puente de Alma*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- SÁNCHEZ, ÁLVAREZ, Manuel-Esteban (1994). “De los monstruos o la ingeniería genética de la imaginación”, *Contextos*, XII, 23-24, pp. 313-336.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés; DÍAZ MIGOYO, Gonzalo (1985), *Palabras para Larva*, Barcelona, Edicions del Mall.
- SERRA, Màrius (2000). *Verbalia. Juegos de palabras y esfuerzos del ingenio literario*, Barcelona, Península.
- SHINE, Laura (2014). “Dédales, carrefours et coïncidences: Paris et la mémoire dans *Pont de l’Alma* de Julián Ríos”, *Études littéraires*, 452, pp. 109-119. DOI : 10.7202/1028981ar.