

TIEMPO E IMAGEN EN *SOMBRREROS PARA ALICIA* DE JULIAN RÍOS: HACIA UNA POSICIÓN INFANTIL

TIME AND IMAGE IN JULIAN RÍOS' *SOMBRREROS PARA ALICIA*:
TOWARDS AN INFANTILE POSITION

Daniela FUMIS

Universidad Nacional del Litoral (Argentina)

Resumen: El presente trabajo se propone analizar *Sombreros para Alicia* (Ríos, 1993) como un objeto cultural complejo en el que la imagen funciona como elemento disruptivo. En este sentido, la obra se instala como un dispositivo textual diverso que, articulando materialidades disímiles, se interroga sobre el tiempo y las condiciones de la figuración en tránsito. Nuestra hipótesis sostiene que, en la exploración de la imagen, la dimensión de lo infantil se proyecta como una operatoria clave del trabajo de la imaginación, donde la voz atraviesa la materialidad visual y logra desplazar los límites de la noción de relato hacia una textualidad abierta.

Palabras clave: tiempo, textualidades diversas, visualidad, posición infantil.

Abstract: This paper aims to analyze *Sombreros para Alicia* (Ríos, 1993) as a complex cultural object in which the image functions as a disruptive element. In this sense, the work is installed as a diverse textual device that questions itself about the time and conditions of figuration in transit on different materialities. Our hypothesis maintains that, in the exploration of the image, the dimension of the infantile is projected as a key operative of the imagination, where the voice crosses the visual materiality and it manages to displace the borders of story towards an open textuality.

Keywords: time, diverse textualities, visuality, infantile position.

Introducción

Volver a fundar ese territorio que se reconoce como *literatura española* exige, en el universo que libera la palabra de Julián Ríos (Vigo, 1941), soltar amarras de las categorías conocidas y salir a la búsqueda de formas nuevas por las que leer y escribir literatura se convierte, en términos del autor, en “escribir”. De algún modo, el gesto fundacional atraviesa la propuesta de Ríos como una réplica cervantina de quien también podría decir: “Yo fui el primero en...”. Sin embargo, *fundar* no significaría aquí tomar y demarcar, conquistar y colonizar. El gesto disidente de fundar “en lengua castellana” podría leerse en la apuesta de Ríos por habilitar *una pregunta de lengua* ahí donde, previamente, la duda no existía. Dicha pregunta enlaza, además, con otra que el mismo Ríos deja implícita: ¿cuál es la tradición que su producción reclama para sí? ¿Alcanza con identificar a Sterne, Joyce, Rabelais (Ríos en Hidalgo Nácher, 2018: 23) como enclaves de expansión y de apertura? ¿O, en realidad, lo que se exige es ir al encuentro de un concepto *otro* de tradición en el que los modos de entender el territorio de lo que se conoce por *literatura española* resultan problematizados?

En relación con esto, si el primer paso en la apuesta de Ríos asedia la dimensión del lenguaje, la construcción de un territorio discursivo plural en el que se reconoce un proyecto narrativo-lingüístico (Pagès, 2018: 27) se volverá inmediatamente el lugar desde donde parte la búsqueda. Sobre este asunto, el mismo autor ha sostenido:

Mi gran radicalidad fue tratar de arruinar a través de *Larva* el lenguaje del franquismo, que seguía vigente, porque los realismos, aunque fueran críticos, no iban a lo esencial. [...] Si no vas a la raíz del problema, y desamordazas el idioma, no comprendes que la mentalidad del español está conformada por ello (Ríos en Hidalgo Nácher, 2018: 18)

Minar la lengua se convierte así en un rasgo distintivo de la narrativa de Ríos. En este sentido, como epítome de un universo creativo, *Larva* (1983) llega para exponer un concepto de literatura como lugar de disputa. La novela representa radicalmente la apuesta por la condición germinal de una palabra *otra* que deja al lector a la intemperie. A propósito, sostiene Ríos:

Me considero un escritor plural. Casi siempre me encasillan como el autor de *Larva*, cosa que asumo encantado, pero es como si mi obra se redujera al juego lingüístico cuando tiene otras vertientes. Cuando a uno le llaman vanguardista o experimental (he llegado a decir: “Sí, experimental como Cervantes”), suele asegurarlo gente que no admite estar retrasada, en la retaguardia. Sin embargo, yo reclamo que vengo de una tradición central de la literatura (Ríos en Hidalgo Nácher, 2018: 23).

El cuestionamiento que manifiesta el autor pone en alerta acerca de las posibilidades de lo legible en un período determinado. En este sentido, si su obra ha querido ser abordada en proximidad a las de Luis Martín Santos, Juan Goytisolo o Juan Benet, ninguna de ellas ha demostrado tanta resistencia al análisis crítico como la de Ríos. Difícilmente esta propuesta pueda explicarse en términos de una tendencia estética determinada o en el marco de una generación literaria. Definitivamente, el gesto insular de Julián Ríos se instala en el panorama narrativo español como un interrogante.

Este desajuste en relación con las categorías usuales de la crítica española permitiría explicar la escasez de estudios sistemáticos sobre esta obra¹. Este hecho no deja de resultar significativo si se tiene en cuenta su trayectoria sostenida en el tiempo y la consolidación de una poética que se reconoce por su tratamiento radical del lenguaje y su desestabilización de los lugares establecidos para la teoría del texto (autor, texto, género y lector). Oportunamente, algunas investigaciones han querido señalar la condición ensimismada (Sobejano, 1988) y enciclopedista (Stavans, 1991) de la novelística de Ríos. Sin embargo, de los pasajes anteriormente citados podemos inferir que la ficción en Ríos no busca encapsularse sobre su naturaleza de artificio, sino que, por el contrario, transita a efectos de discutir sus propios límites en términos de una ética. Por otra parte, resulta dificultoso identificar el afán ordenador que definiría el enciclopedismo. Sobre el universo de lo conocido, la propuesta no busca organizar y dar coherencia; por el contrario, la literatura de Ríos emerge como un territorio epistémico inespecífico. Sobre el exceso y la proliferación lingüística, esta narrativa echará luz sobre los vacíos y a los huecos. Así, la primera enseñanza en la aproximación a la obra de Ríos es que cualquier intento de demarcación y fijación va contra sus propias premisas.

El consenso crítico en torno a la radicalidad de *Larva* pareciera haber marginado la discusión sobre el resto de la obra. Vale decir, cierto matiz de monumentalidad en relación con el proyecto que conforma la novela junto a *Poundemonium* y *Auto de Fénix* habría solapado la necesidad de un análisis exhaustivo todavía por hacerse de la propuesta narrativa ampliada. En este sentido, si la obra de Ríos representa una clara deuda en la agenda de la crítica española actual, el programa de escritura del autor exige volver a preguntarse por las condiciones desde las que se *hace obra*. El crítico debe enfrentar aquí un filo paradójico: la noción misma de obra se vuelve difusa en sus límites y pareciera funcionar en el lugar donde al afirmarse se discute. Sin embargo, aunque el programa mismo deje sugerida la improductividad de todo intento de demarcación rotunda, ciertas recurrencias permiten señalar los matices que singularizan la apuesta. Así, si el gesto ataca la idea de totalidad como amenaza, el encuentro con *otras piezas* que dan espesor al proyecto del autor posibilitará reconocer insistencias y desvíos en la cartografía dinámica que la obra diseña.

En esta dirección, nuestro trabajo intentará aproximarse a una lectura posible de *Sombreros para Alicia* (Ríos, 1993). En ese texto el juego con la imagen y la pieza pequeña transforma la propuesta en una intervención que funciona en el territorio de lo menor. La hipótesis que se propone sostiene que lo infantil se proyecta como una operatoria clave del trabajo de la imaginación que logra transformar, a través del montaje, el relato en textualidad abierta.

En función de indagar sobre ello, el desarrollo de este escrito se organiza en tres partes: en principio, se considera *Sombreros...* en el seno de una propuesta general; a continuación, se avanza

¹ A ello se refiere Max Hidalgo Nácher (2018: 23) cuando señala como dato significativo la escasa atención que la obra de Ríos ha recibido por parte de la crítica académica: ninguna tesis doctoral en el ámbito hispánico y solo una en el hispanismo francés –la de Stéphane Pagès (2000) titulada “Analyse du discours dans ‘Larva’ (1984) de Julian Ríos: le jeu de l’écriture, le jeu du roman”. A este estudio podría sumarse el reciente Trabajo Final de Máster de David Torrella Hoyos (2020), dirigido por el mismo Hidalgo Nácher. Como también señala Hidalgo, esa escasez se ve refrendada, además, en la presencia menor cuantitativamente de autores españoles en el volumen *Palabras para Larva* (1985).

sobre el análisis de las singularidades del texto y, finalmente, se indaga sobre una posible lectura en torno a los efectos de la exploración sobre la imagen y el tiempo. Ahí donde la voz atraviesa la materia visual y el montaje de las piezas expone un problema temporal, lo infantil circula hasta convertir el texto en un dispositivo complejo que, como la serpiente de cascabel (Ríos, 1993), se repliega y preanuncia al mismo tiempo.

***Sombreros para Alicia*: tras las operaciones.**

Si la lengua en Ríos se vuelve territorio de desestabilización, en el abismo abierto entre las interferencias y la palabra nueva se filtra una pregunta aún más elemental: *¿qué significa contar?* Dice Hidalgo Nácher a propósito de la literatura de Ríos: “La literatura, cuando se hace liberatura, es una oportunidad para nacerse a sí mismo; y la literatura de Ríos es un canto a ese principio de las metamorfosis” (2018: 16). La potencia de un principio dinámico de transformación queda particularmente expuesta en *Sombreros para Alicia*. A fin de ponderar su singularidad, resulta productivo, de comienzo, identificar las operaciones desde las que se erige la obra.

En este sentido, habría que comenzar por señalar la conversación como insistencia del programa de Ríos. Cuentan aquí no solo sus textos en colaboración (*Solo a dos voces* (1973) junto a Octavio Paz, entre los más reconocidos), sino que merece asimismo una mención la serie de los diálogos con otras obras, como *Impresiones de Kitaj. La novela pintada* (1989) y *Las tentaciones de Antonio Saura* (1991). La obra apuesta, así, por la conversación y por la proliferación de las voces al tiempo que llega a desfasar el diálogo por fuera de la materialidad verbal. En esta dirección, *Sombreros...* puede reconocerse como una intervención de singular potencia en la medida que la conversación amplía sus tópicos hacia la tensión entre palabra e imagen. Ríos ya había trabajado junto a Arroyo en el proyecto de *Ulises ilustrado* (1992) pero *Sombreros...* se descubre como una textualidad compleja sobre la que vale la pena detenerse.

En principio, la *desestabilización genérica* se impone como operación inicial. El volumen se plantea, de comienzo, como un conjunto de veintitrés relatos acompañados por ilustraciones de Eduardo Arroyo. “Scherzi” se los llama en la contratapa (cfr. Dehennim, 1995) como un modo de enfatizar en el carácter lúdico y dinámico de cada pieza. No obstante, también se dice allí que “el autor quiere que este libro sea una ‘novela pintada’”. De esta manera, el punto de vista sobre el conjunto de las piezas deja abierta la posibilidad de oscilación entre la condición fragmentaria o la unidad episódica de cada breve texto. Sin embargo, una tercera vía permitiría considerar la obra como una textualidad diversa en la que la imagen no es un complemento del texto, sino que lo integra en términos de entramado de naturaleza heterogénea. En este sentido, el diálogo deja de ser una opción a posteriori y se transforma en estrategia constitutiva de la obra. En términos genéricos, el texto es así un objeto complejo de condición ambigua y límites difusos.

Asimismo, este primer procedimiento de trans-textualidad pone el foco en *la intertextualidad* como operación matriz del texto. *Sombreros...* instala como figuras centrales a una Alicia y a un

Sombrero Loco que dialogan indudablemente con los personajes de Lewis Carroll. Sin embargo, la estrategia intertextual opera en expansión en la medida que la trama del texto prolifera en referencias cuyo horizonte global es el de la cultura occidental. De este modo, el texto se convierte en una materialidad multi-inter-trans-textual en el que se encuentran la historia de la literatura (con Kafka y Beckett) junto al cine y la música (el Western y el tango “Mi Buenos Aires querido”), la televisión con el deporte, el relato histórico (la Segunda Guerra y la Revolución Francesa) con el relato bíblico (Jonás), las efemérides y el santoral (San Valentín), la tauromaquia y el habla popular (“el mundo por montera”), la pesca y el imaginario marítimo, el universo aeroportuario y el científico Bichat². La trama de estos elementos se integra en cada pieza asumiendo a su vez un diálogo dinámico y expansivo que trasunta en una imagen de cabeza con sombrero (en su mayoría, y en términos plásticos, retratos de perfil).

Este diálogo, en particular, permite identificar *la centralidad de la imagen* como estrategia. La visualidad en la obra de Ríos ha sido señalada como un rasgo destacado. Sin embargo, si en *Larva* la figura que prima es la del trébol, en este texto el sombrero se convierte en el elemento que activa el dinamismo de las acciones en el relato y justifica la dimensión de la transformación. En cada fragmento, el Sombrero Loco proporciona a Alicia un sombrero diferente que dispara la vivencia, una vivencia que es fundamentalmente sensorial. *Sombreros...* teje la anécdota de cada pieza sobre la impresión visual en términos de sinestesias, con indagación sobre las texturas y los colores (un ocaso sangriento, un anciano gris, una ola blanca, el helado de chocolate con guinda en los labios, las flechas y los cactus, la niebla en la Torre Eiffel, las volutas de humo del cigarro Romeo y Julieta y el rizo del humo de un cañón de pistola...). Sobre la potencia de la trama entre imagen plástica e imagen verbal, sostiene Díaz:

Como un nuevo Sombrero Loco, Arroyo le ofrece a la escritura de Ríos una matriz visual a partir de la cual se desarrolla cada uno de los textos narrativos. Y esto también en un sentido estricto, físico: los sombreros, debidamente miniaturizados, aparecen al comienzo del relato, ocupando la posición que en los manuscritos medievales se reservaba a la letra capital decorada con profusión (2003: 129)

De este modo, la imagen empuñada se integra a la linealidad verbal como un anuncio y prelude de la historia que se leerá a continuación. El lector puede, de este modo, arriesgar posibilidades, predecir la secuencia, por lo que su propia fantasía quedará integrada al conjunto de textualidades que tejen el relato. Este elemento es importante, porque *la fantasía como espacio de mutación y metamorfosis* se constituye como el enclave donde las acciones acontecen: producto de un *pico* de heroína, del delirio febril o del sueño, las figuras se transforman y nada es lo que parece. Este gesto de transformación se halla, asimismo, en términos de lengua. Es allí donde aparece el típico procedimiento de Ríos, *el ingenio verbal* próximo al *portmanteau* de Carroll (Stavans, 1991: 284) o el calambur áureo junto a otros procedimientos como, por ejemplo, la aliteración de la letra T en “Té para dos” que replica visualmente la imagen del sombrero.

² Un análisis pormenorizado de las relaciones intertextuales que, a la manera de palimpsesto, propone cada fragmento puede encontrarse en Vidaurre (2006).

El anclaje lingüístico de la transformación encuentra su justificación asimismo en *la dimensión esotérico-mágica* de ciertas variaciones en los relatos. Si de manera elemental, el sombrero remite a la *performance* del mago, los cambios de sombreros provocan mutaciones en la realidad de la que las figuras participan e interfieren en sus percepciones convirtiendo, además, el pasaje en un ritual. En el rito la palabra se vuelve pase mágico, contraseña, un enunciado performativo que produce al nombrar.

Por otra parte, resulta posible identificar *la creación de una cartografía* (desplazamiento-ciudades-lenguas) como operación que da espesor al universo imaginado. Así, Alicia circula de Wansee en Berlín a la Ópera de París, de Kreuzberg a la plaza de Xemaa-el-Fnaa en Marrakech, de Nueva York a Londres y de ahí al Hospital de la Cruz Roja de Zurich y a la plaza de toros de Vista Alegre de Madrid, por mencionar solo algunos. De esta manera, la geografía como dimensión del relato ancla e inestabiliza a la vez, porque las acciones no se instalan en términos de sitio, sino que expanden las superficies como territorios de imprecisión e incertidumbre.

En relación con todas estas operaciones, nos interesa avanzar a continuación sobre otras dos que articulan y posibilitan reconsiderar los efectos de las ya mencionadas. Nos referimos al complejo operativo que configura el tiempo y el montaje. En el pliegue entre uno y otro emerge la fisura de la posición infantil.

La posición infantil en la estela de la imagen

¿Dónde se cobija el narrador de *Sombreros*...? ¿Desde dónde llega esa voz? El primero de los fragmentos se inicia:

Un sombrero no es un sombrero, le dijo el Sombrerero Loco a Alicia, sosteniendo con la mano izquierda su humeante taza de té, o al menos no solo un sombrero. Fíjate sino en éste, TEA FOR TWO, que a ti te cae que ni pintado, tan estético... Has perdido la testa en París por un pintor muy pinturero que te invita a su estudio y te hace posar desnuda una eternidad. Te quedaste realmente aterida en ese *atelier* tétrico, te castañeaban los dientes allí de majadera desnuda mientras él sigue pintándote plantado ante su caballete y para hacerte entrar en calor te ofrece finalmente té y simpatía, un toqueteo con arte que te estimula potentemente y desvanece tu timidez (Ríos, 1993: 11-12).

El trabajo sobre los tiempos verbales devuelve la lectura a un efecto de presentificación que, en articulación con el estilo directo sin marcas que lo delimiten, provoca un deslizamiento temporal que impide circunscribir la acción a un momento determinado. Esta estrategia, que insiste a lo largo del texto, puede leerse en relación con la figuración de Alicia: se trata de una Alicia adulta, una mujer que ama y sufre, que es un cuerpo deseante. La madurez de Alicia disloca el horizonte temporal trazado por la presencia del Sombrerero Loco y la alquimia que causa cada sombrero posibilita abrir la grieta de la fantasía sobre un tiempo que se renueva como actual. La interpelación recurrente (“Fíjate sino en éste [...]”) provoca en términos de efecto la proyección del enunciado al lector como interlocutor (en-es-te: *té para dos*). Así, desplazado, el tiempo se extiende y recubre el tiempo de la lectura en el que, por lo demás, el encuentro de materialidades que propone el texto está sucediendo. Cuando leemos: “un sombrero no es un sombrero” no solo debemos campear como lectores la anulación que cuestiona la miniatura que acabamos de ver, sino que, al mismo tiempo, convalidamos la existencia de la palabra

“sombbrero” en la referencia joyceana que pone al texto de Ríos a circular en múltiples direcciones (Arroyo, Joyce, Carroll, Ríos)³. Esa incertidumbre convierte al lector en el principio rector de la realidad que *está aconteciendo* en términos de lengua. Una T para dos que recubre y que, además, se ofrece: el sombrero se presenta como una bandeja donde lo que se sirve es un agujero (negro y blanco, sucesivamente). Podríamos insistir en ese imperativo: “Fíjate sino en éste” y poner a dialogar ese enunciado con dos pasajes:

De la misma manera que en la pintura cubista la inclusión de un trozo de periódico, de empapelado o de un objeto material en el cuadro es casi como un deseo: a pesar de que luego se vaya a hacer una gran distorsión de los volúmenes, hay también el deseo de conservar esas reliquias de lo real, de dejarlas allí como testimonio. (Ríos en Fernández Porta, 2018: 14)

La espiral da otra vuelta sobre sí y, al completarla, se abre de nuevo: recomienza. Pero, al volver, ya no vuelve como lo mismo, sino como lo diferente: como un pasado presente futuro. (Hidalgo Nácher, 2018: 25).

La idea de las “reliquias de lo real” en relación con lo que no puede volver nunca como lo mismo convoca a la reflexión que propone Didi-Huberman (2011) sobre la condición eminentemente anacrónica de la imagen. La disposición en fragmentos del texto de Ríos nos invita a considerar un rodeo en relación con la linealidad y la secuencia. El relato/los relatos impone/n el tiempo presente con predominancia y dejan expuesta la condición de artefacto vertiginoso en la lectura a través del montaje de las piezas diversas. Así, el texto se convierte en una suerte de punto de atracción de tiempos y el disparador de dicho proceso es la contundencia del trabajo de la imagen. Si cada imagen, según sugiere Didi-Huberman, es un acontecer del anacronismo y un encuentro imprevisible de todos los tiempos, el montaje expone la porosidad temporal (Didi-Huberman, 2011: 149) como materia de trabajo en Ríos. Si, por un lado,

[...] lo que construye el montaje es un movimiento, aunque sea “entrecortado”, [...] la resultante compleja de los polirritmos del tiempo en cada objeto de la historia [...] por otro, lo que hace visible el montaje — aunque sea de manera “entrecortada”, por ende parcial— es un inconsciente (Didi-Huberman, 2011: 176).

Es lo que el autor llamará un “inconsciente de la representación”. Trabajar sobre esa zona que funciona en tanto pasado-presente-futuro, convocante de una apuesta “anacrónica, arqueológica y prospectiva” (Didi-Huberman, 2011) conlleva reconocer que, en el exceso de la figuración, el silencio es condición de funcionamiento. Lo que llega a destiempo, lo que revela otro tiempo, emerge en la tensión entre materialidad verbal y materialidad visual, para señalar los intersticios. Y como “reliquias de lo real” en el trabajo del fragmento retorna lo infantil.

Resulta significativo que el texto se funde sobre el diálogo con la Alicia de Carroll, la figura que, junto a *El principito*, mejor ha colaborado a construir una idea de infancia en la literatura. Y si previamente nos preguntábamos por el gesto de la obra de Ríos de ir hacia lo desconocido, la infancia

³ En este fragmento hay, además, una referencia al título de la película musical de David Butler *Tea for two*, protagonizada por Doris Day.

como enclave resistente a toda definición regresa para señalar lo que no deja aprehenderse con facilidad.

La dimensión infantil que trasunta el texto excede las tensiones entre recuerdo y olvido (más próximos a la niñez) e impone la lógica del juego. Es ahí donde lo infantil como operatoria aproxima la potencia del trabajo sobre la diversidad de las piezas y sobre el desecho en sintonía benjaminiana. Didi-Huberman volverá también sobre la potencia de la infancia en relación con el montaje para señalar la potencia “epistemo-deseante de la imagen” (2008: 300). Y en ese territorio en el que la manipulación de las imágenes replica al juego de los niños con elementos diversos traídos de universos distantes para asumir una vida nueva (cfr. Benjamin, 2014), es que puede reconocerse la potencia del montaje en *Sombreros...* Un pasado que es esquirlas en las que se refleja un porvenir.

La *posición infantil* “[...] ingenua, inquieta, excesiva, móvil, lúdica, no doctrinal— ante las imágenes” (2008: 314) se convierte en posición de escritura (Fumis, 2019) que problematiza el tiempo y, en el montaje de las piezas, revela un orden *otro* de inteligibilidad que discute la semejanza como criterio y reclama el exceso.

Didi-Huberman nos ofrece una analogía para volver a nuestra obra: “El abecedario es, entre las manos de un niño, ese dispositivo paradójico a la vez juego abierto y recorrido obligado donde el gesto de aprender se encuentra solicitado, se vuelve operatorio. El adulto parece haber desaprendido ese gesto de aprender” (2008: 257). De este modo, se trata de volver a mirar lo conocido pero desde una ingenuidad productiva que la vuelve el sustrato de la creación. Así, si la “[...] ingenuidad se convierte en esa capacidad fenomenológica de *no evitar las evidencias*” (Didi-Huberman, 2008: 264), leer a Ríos supone desaprender, ver *de nuevo por primera vez*.

En esta línea, los interrogantes que se desprenden del relato apuntan a desentrañar el sinsentido del orden que rige el sentido común, un orden que no es otro que el orden del lenguaje. Así, el estado ingenuo del descubrimiento requiere, según Didi-Huberman, “de una cierta *rítmica del cuerpo* confrontado al lenguaje” (2008: 260). Es esto, precisamente, lo que textualizará *Sombreros...*: Alicia es, finalmente, cuerpo que en el curso de sus mutaciones se arroja como apertura al erotismo, a la revelación del deseo como motor de la imaginación.

De esta manera, el artefacto creado por Ríos y Arroyo responde con infancia al corsé de la narratividad y explora desde la problematización de tiempo e imagen sobre materialidades diversas que devuelven a la lectura a una conmoción presente. De cara a una ausencia —la de lo que se escapa a la saturación intertextual y se convierte en pregunta— y, en tanto dispositivo complejo, *Sombreros...* se repliega hacia el final en una espiral que vuelve al principio. Pero lo que retorna es, finalmente, la evidencia de la transformación como principio constructivo: el lector vuelve a empezar, pero transformado.

Palabras finales

A lo largo de este recorrido el análisis partió de situar la propuesta narrativa de Ríos en tanto intervención fundacional sobre la literatura española en términos de lengua. Frente a la predominancia de *Larva*, el trabajo intentó localizar otra línea productiva de abordaje desde la identificación del diálogo como zona potente en el programa del autor. En este sentido, nuestra lectura reconoció en *Sombreros para Alicia* una intervención significativa en términos de conversación. Dicha productividad se expuso a partir de la identificación de las operaciones que funcionalizan este texto como dispositivo complejo sostenido en la contundencia del trabajo sobre la imagen. De este modo, el montaje de las piezas articula visualidad, movimiento y proliferación intertextual, difuminando los límites del relato y arrojando hacia el lector una pregunta sobre la naturaleza genérica de lo percibido. De esta manera, *Sombreros...* logra desplazar la noción de relato hacia una textualidad abierta.

Por otra parte, la presentificación como estrategia en relación con el juego y las metamorfosis de la figuración devuelve a la escritura a una posición infantil desde donde la voz se repliega para un retorno final imposible. Podría decirse, retomando algunas palabras de Ríos, que lo infantil llega quiijotesca al lector bajo la máxima que le devuelve un retrato: *yo soy el que es hoy*.

Entre lo que se cubre y lo que se revela, estos sombreros (*que no lo son*) circulan trasladando el cuerpo-*corpus* trans-textual de Alicia hacia un continuo descubrimiento y el lector, en ese viaje de pieza a pieza, llega al final del recorrido con la certeza de lo incierto como orilla propia de la novelística de Ríos, donde las preguntas finales son siempre la excusa para recomenzar.

Bibliografía

- AAVV (1985). *Palabras para Larva*. Barcelona: Edicions del Mall.
- AAVV (2018). “El cielo raso. Dossier Julián Ríos”. *Quimera. Revista de literatura*, 411.
- BENJAMIN, Walter (2014) *Calle de mano única*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- DEHENNIM, Elsa (1995) “‘La vida sexual de las palabras’ según Julián Ríos”. *AIH. Actas XII*.
Disponibile en: https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_5_012.pdf
- DÍAZ, Rafael José (2003) “Imagen y escritura en Julián Ríos”. *Hesperia. Anuario de filología hispánica*, 6.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2008). *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia*, 1. Madrid: Antonio Machado Libros.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- FERNÁNDEZ PORTA, Eloy y Julián RÍOS (2018). “Pero la ciudad está hecha de eso”. *Quimera. Revista de literatura*, 411.
- FUMIS, Daniela (2019). *Ficciones de familia e infancia en tres narradores españoles contemporáneos*. Tesis doctoral (inédita). Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.

- HIDALGO NÁCHER, Max (2018). “Fábulas del país de Jaula/ El porvenir de la literatura”. *Quimera. Revista de literatura*, 411.
- PAGÈS, Stéphan (2018). “*Larva*, agudeza y arte de novelar”. *Quimera. Revista de literatura*, 411.
- PAZ, Octavio y Julián Ríos (1973). *Solo a dos voces*. Barcelona: Lumen.
- RÍOS, Julián (1983) *Larva*. Barcelona: Ediciones del Mall.
- RÍOS, Julián (1986). *Poundemonium*. Barcelona: Edicions del Mall.
- RÍOS, Julián (1989). *Impresiones de Kitaj. La novela pintada*. Madrid: Mondadori.
- RÍOS, Julián (1991). *Las tentaciones de Antonio Saura*. Madrid: Mondadori.
- RÍOS, Julián (1993). *Sombreros para Alicia*. Barcelona: Muchnik.
- RÍOS, Julián (2008). *Quijote e hijos (Una genealogía literaria)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- SOBEJANO, Gonzalo (1988). “La novela ensimismada (1980-1985)”. *España contemporánea. Revista de literatura y cultura*, 1-1.
- STAVANS, Ilán (1991). “Julián Ríos y la novela enciclopédica”. *Revista Hispánica Moderna*, 44, 2.
Disponible en <http://www.jstor.org/stable/30205843>
- TORRELLA HOYOS, David (2020). *El ciclo narrativo de Larva de Julián Ríos: una lectura a partir del campo literario de la Transición*. Barcelona: Universitat de Barcelona. Disponible en http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/172467/5/TFM_David_Torrella.pdf
- VIDAURRE, Carmen V. (2006). “Juegos intertextuales. Sombreros para Alicia de Julián Ríos”. *Tras la noche. Estudios sobre literatura española contemporánea*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.