



Aproximación a la Obra Narrativa de Gonzalo Hidalgo Bayal

SIMÓN VIOLA

Gonzalo Hidalgo Bayal es autor de una ya amplia y singular obra narrativa, cuyo valor quedó reconocido cuando en mayo de 2003 un jurado presidido por Rafael Conte otorgó el premio “Extremadura a la creación” a la última novela publicada por entonces, *Amad a la dama*, un galardón que además de considerar el valor de este título, venía a premiar asimismo el conjunto de su trayectoria hasta le fecha. Aunque no nos detendremos en su obra ensayística, sí queremos recordar que Hidalgo Bayal ha dedicado valiosos estudios a la obra de escritores extremeños y portugueses, que, tras ver la luz en revistas y otras publicaciones colectivas, fueron reunidos en un volumen titulado *Equidistancias* (Badajoz, Del Oeste Ediciones, 1997)¹. A este género ensayístico pertenece también *Camino de Jotán. La razón narrativa de Sánchez Ferlosio* (Badajoz, Del Oeste Ediciones, 1994), pero Hidalgo Bayal había iniciado su andadu-

¹ Esta compilación recoge artículos que el autor clasifica en “Panoramas” (sobre la narrativa regional última, sobre su futuro más o menos previsible), “Cavilaciones” (sobre la fortuna académica del escritor extremeño, sobre el libro extremeño en la enseñanza) y “Lecturas” de escritores portugueses (Miguel Torga, Antonio Ramos Rosa) y extremeños, tanto poetas (Ángel Campos, Álvaro Valverde), como novelistas (José Antonio Gabriel y Galán, Ricardo Puente, Luis Landero, Alonso Guerrero).

ra como creador varios años antes con un pequeño poemario, *Certidumbre de invierno* (Mérida, Editora Regional, col. “La Centena”, 1986). A este libro de versos siguieron las obras narrativas siguientes: *Misera fue, señora, la osadía* (Badajoz, DPDB, 1988); *El cerco oblicuo* (Madrid, Calambur, 1993); *Campo de amapolas blancas* (Mérida, Editora Regional, col. La Gaveta, 1997); *Amad a la dama* (Gijón, Llibros del pexe, 2002); *La princesa y la muerte* (Mérida, Editora Regional, 2001) y *Paradoja del interventor* (Badajoz, Del Oeste Ediciones, 2004)².

La tradicional distinción de los géneros dramáticos en mayores y menores podría ser útil para distinguir en esta trayectoria un grupo de narraciones mayores (*Misera fue, señora, la osadía*, *El cerco oblicuo*, *Paradoja del interventor*) y otro de relatos menores (*Campo de amapolas blancas*, *Amad a la dama*, *La princesa y la muerte*, *Un artista del billar*) sin dar a estos adjetivos una carga valorativa. Clasificadas así, por este criterio puramente formal y externo, las narraciones muestran una fisonomía novedosa. Podemos comprobar, en efecto, que el grupo de narraciones menores es notablemente más heterogéneo, pues en toda trayectoria narrativa el relato o cualquier otro tipo de narración breve ha sido siempre una forma más apropiada para la experimentación, para la incursión en otros territorios temáticos, para ensayos formales... En el caso de Bayal, estas obritas confirman, además, el marcadísimo peso que en su obra poseen las lecturas, una peculiaridad evidente en *Amad a la dama* (un relato cervantino), y en *La princesa y la muerte* (una recreación paródica de relatos tradicionales), pero presente también en *Campos de amapolas blancas* (además de numerosas referencias, la relación narrador-protagonista remite, como se recuerda, a uno de los relatos de Julio Cortázar, *El perseguidor*), predilección que permite vislumbrar, a nuestro juicio, una personalidad literaria desconsolada que halla consuelo en la lectura.

El grupo de narraciones mayores presenta, por el contrario, una homogeneidad mayor: todas ellas son relatos del presente con espacios y tiempos bien determinados, que se ajustan al prototipo de novela de personaje, con una acentuada carga ideológica y un pesimismo existencial progresivo. En las páginas que siguen adoptaremos, sin embargo, un criterio cronológico (aunque sin ignorar del todo las diferencias señaladas), más adecuado para una primera aproximación a una trayectoria literaria pues el análisis seguirá así el mismo curso de la obra y se ajusta a su desarrollo.

2 El mismo año en que vio la luz *Paradoja del interventor* Hidalgo Bayal publicó un librito con dos relatos, *Un artista del billar* (que dio título al volumen) y *Un reloj de oro*, publicado por la colección Alcancía (Jaraíz de la Vera, 2004)

Recordemos que en todo relato subyace un “pacto narrativo” que el escritor ofrece al lector. Entrar en él supone aceptar una retórica según la cual la situación de enunciación-recepción que se ofrece dentro de ella, ajena a las categorías verdadero-falso, es distinguible de la situación fuera de la novela, pero narrar es también “administrar un tiempo, elegir una óptica, optar por una modalidad (diálogo, narración pura, descripción), realizar en suma un argumento entendido como la composición o construcción artística e intencionada de un discurso sobre las cosas” (Pozuelo Yvancos, José María. *Teoría de la narración*,.....), de modo que iniciar una narración supone haber hecho, por tanto, unas opciones previas que deben estar presentes ya en la primera frase del relato³:

Recordemos la frase inicial de las tres primeras novelas de Bayal:

“Empezaré diciendo que me llamo Lucas Cálamo y que trabajo (no soy, ser es otra cosa) como corrector de estilo en una empresa editorial”

(Mísera fue, señora, la osadía)

“Siempre me ha llamado la atención que las novelas escritas en primera persona desarrollen una lujosa y pormenorizada descripción de los gestos remotos”

(Campo de amapolas blancas)

“Los hechos que voy a referir a continuación ocurrieron hace unos años, en un tiempo en que la conciencia del hombre adulto y la esterilidad de una madurez plena, centrada en sí misma, vertida solo en la complacencia de cierto reiterado desdén y en alguna presunción tan secreta y oscura como anónima, despojaban de ambición la mediocridad y socavaban los cimientos inconcretos de mi entereza”

(El cerco oblicuo)

Lo primero que llama la atención, dejando al margen las diferencias estilísticas (una notable progresión de la complejidad sintáctica), es el uso de la primera persona

- 3 Compárense, por ejemplificar lo que decimos, los siguientes arranques narrativos. No sabemos cuál será el enunciado a partir de ellos, pero sí cuál será la perspectiva y la enunciación: “Como todos los hombres de Babilonia, he sido procónsul; como todos, esclavo; también he conocido la omnipotencia, el oprobio, las cárceles” (J. L. Borges. “La lotería en Babilonia”); “Lo que más me jode de ir al Kronen los sábados por la noche es que está hasta el culo de gente” (José Angel Mañas. *Historias del Kronen*).

en estos tres primeros títulos (en los restantes optará por la tercera), razón suficiente para que podamos hablar de dos grupos o categorías (entre los que hay, por lo demás, numerosas relaciones de parentesco), un recurso técnico que se corresponde con el diferente tratamiento dado al mundo narrativo recreado en ellas, pues si las novelas del primer grupo tienen su anclaje en un espacio y tiempo históricos reconocibles (la España de los estertores del franquismo y de los años de la Transición), las del segundo sitúan su trama en ámbitos literarios (*La princesa y la muerte*, *Amad a la dama*) o en un territorio impreciso, lleno de elementos simbólicos, que recuerda, cuando el protagonista deambule por una ciudad nocturna y desierta (aunque conserva su nombre de “siete letras”), los inquietantes parajes de De Chirico (*Paradoja del interventor*).

En el primer grupo, las narraciones se someten, pues, a la perspectiva natural de un testigo de su presente, de quien quiere dejar constancia de unos episodios, pero también de un punto de vista sobre ellos, peculiar, personalísimo, subjetivo. Recuerda Ortega que “la realidad se ofrece en perspectivas individuales” y Benveniste, en una consideración de carácter general que tiene que ver con lo literario en la medida en que habla de la lengua, afirma: “La lengua reproduce la realidad. Esto hay que entenderlo de la manera más literal: la realidad es reproducida de nuevo por medio del lenguaje. El que habla hace renacer por su discurso el acontecimiento y la experiencia del acontecimiento. El que oye capta primero el discurso y a través de este discurso el acontecimiento reproducido” [Benveniste, *Problemas de lingüística general*, 1966] Esto es, aplicado al hecho literario, desde la perspectiva del lector, el texto narrativo es en primer lugar enunciación y en segundo enunciado (y esto es así siempre, pero aún más perceptible cuando la narración es comunicada en primera persona).

Ahora bien, desde la perspectiva del creador, el proceso es justamente el inverso: “La narratividad es una forma de percepción de la realidad y una actitud ante la misma, en primer lugar, y solo después, en segundo lugar, a veces, un comportamiento lingüístico, si bien es esta segunda parte del proceso, resuelta en productos lingüísticos, la que, dejando en el limbo de la sicología o de la voluntad la situación preverbal, silenciosa, que pone en marcha los mecanismos de la narratividad concebida íntegramente, se ha identificado tradicionalmente con lo narrativo, es decir, que la segunda parte del proceso ha suplantado el proceso entero” [*Camino de Jotán*, 1994]

Así, partiendo de lugares opuestos, el creador (desde la contemplación del mundo a su expresión literaria) y el lector (desde la enunciación al enunciado) se encuentran en el centro del hecho literario.

En una reseña reciente a *El interior del bosque* de Eugenio Fuentes, Hidalgo Bayal incorpora unas consideraciones que con términos semejantes repite en varios lugares: “La literatura —afirma— traduce la relación que el sujeto establece con la realidad a través del lenguaje, esto es, la configuración lingüística de la realidad por parte del escritor. La obra literaria sería entonces la manifestación de un triángulo más o menos bien avenido, cuyos vértices (el escritor, la realidad, el lenguaje) suelen darse generalmente en conflicto, con supremacía de uno de ellos sobre los otros, acentuando un desequilibrio que marca caracteres de autor, de movimiento o de épocas”. Según domine uno de estos vértices, nos encontraremos ante una novela realista (en que “la realidad, entendida como referente externo, impone su dimensión tangible al lenguaje y al sujeto”), ante una novela subjetiva (“en que el sujeto se repliega sobre sí mismo y suplantando a la realidad”) y ante una novela verbal (en que “el propio instrumento literario se convierte en el centro de la materia literaria”).

Partiendo de estas reflexiones y considerando que la atención a uno de los vértices no excluye el cuidado de otros por lo que el procedimiento se presta a constantes matizaciones, es preciso decir que lo que hemos denominado primer grupo de novelas (*Misera fue, señora, la osadía, Campo de amapolas blancas, El cerco oblicuo*) se ajusta a un perfil narrativo dominado por el vértice del sujeto. Se trata, por tanto, de novelas de personaje en que se adivina un cierto desencanto respecto de las formulaciones predilectas del compromiso (exigir de la literatura transformaciones inmediatas, participar en el combate social pues “las palabras son actos”...), y así, en una reseña sobre Alonso Guerrero puede afirmar: “La novela, pues, no es espejo ni documento ni testimonio, sino expresión del hombre, invención y creación”.

En *El cerco oblicuo*, el protagonista recuerda su paso por la militancia política: las pintadas callejeras, los encontronazos con los sicarios del poder, las claves de la clandestinidad, las detenciones..., pero todo ello sin asomo de nostalgia, como si se tratara de una etapa inútil de su vida que no sirvió para provocar cambios sociales (sino transformaciones epidérmicas) y lo empujó a una posición anodina de testigo desdeñoso de su tiempo y a un trabajo alimenticio (empleado en una agencia de alquiler de viviendas), sin pasión ni futuro.

Resulta de interés a este mismo respecto recordar la pintoresca historia de un personaje secundario de la novela, que él mismo relata, Saúl Olúas condenado a un viaje de ida y vuelta, de la literatura a la militancia y de esta a la literatura (como su nombre, un palíndromo que ofrece la misma lectura inversa). Seducido por la poesía de Juan Ramón Jiménez (otro autor cuyas siglas constituyen un palíndromo), compuso

un relato inocente con una pretensión únicamente literaria, “El caballero de la cruz invertida”. Tachado por los agentes de información cultural de subversivo, de incorporar una denuncia tácita, el cuento fue rechazado y más tarde olvidado, pero el autor entró por una de las puertas falsas de la literatura hasta desembocar, acogido como un preciado objeto decorativo de la cultura, en una literatura militante al servicio de la causa de oposición al régimen. Si un malentendido ocasionó su triunfo, una errata precipitará su caída: con ocasión de un homenaje colectivo a Juan Ramón por la concesión del Nobel (por tanto podemos fechar el episodio en 1956, uno de los años cenitales del Realismo social), publicó un poema cuyo último verso debía decir “la certeza de que eso es cielo, es piedra”, pero acabó afirmando, por una infortunada errata, “la corteza de queso es cielo, es piedra”, lo que ocasionará su descrédito.

Cuando trata de regresar a una expresión personal será tachado de desertor, de escritor que acabó anteponiendo la supremacía del arte a la primogenitura de la revolución, una denuncia de cómo en un momento dado se exigió el sometimiento de la literatura a una estrategia política.

Esta aventura que reseñamos someramente refleja la encrucijada ante la que el escritor, o mejor, los escritores de las décadas posteriores a los cincuenta, se enfrenta y de la que saldrá convencido de que la literatura no parece admitir el sometimiento a lo real y la prefabricación ideológica la aniquila. Ahora bien, a diferencia de otros géneros, “la novela obedece a un factor de negación, de cuestionamiento radical, de insatisfacción contra la realidad, quizá el pulso más íntimo de la vocación del novelista y de las ficciones que genera” [Vargas Llosa. *Contra viento y marea*, 1983] La visión del mundo presente en las novelas de Hidalgo Bayal (en sus tres primeras obras), desencantada, escéptica, en las fronteras del nihilismo, con la razón como único medio de interpretar un mundo hostil y caótico prueba esa insatisfacción. Afirma Bayal de los personajes de Landero (esos seres ilusos empecinados en encontrar un atajo que los acerque a la felicidad) que “contra toda esperanza, tienen fe”. Los personajes de Bayal han perdido, cuando asoman a las páginas de sus novelas, ambas virtudes teológicas.

Si la lectura de la primera frase de estas novelas confirmaba el empleo de algunas técnicas narrativas comunes (uso de la primera persona), bastará recordar la última frase de cada relato para descubrir la coincidencia en los desenlaces desolados, indicio de una concepción desencantada de la existencia:

Misera fue, señora, la osadía (una aventura lúdica, con un enigma y una pesquisas... que arranca de la soledad y regresa a ella): “lo triste que es ser nada y serlo solo”.

Campo de mariposas blancas (un itinerario generacional que desemboca en la muerte o en la claudicación): “aún no he encontrado campos de mariposas blancas”.

El cerco oblicuo (un viaje interior que culmina en el más desolado nihilismo): “Cae en Madrid una lluvia lenta, monótona, cargada de tristeza. El laberinto es, en verdad, la patria de los indecisos”.

Pero este grupo de novelas muestra otros rasgos comunes, como el tiempo histórico en que ambientan su trama: *Campos de mariposas blancas*, que narra una aventura generacional y por tanto abarca un tiempo extenso, solapa su tramo cronológico con las dos novelas restantes, las cuales, a su vez, se sitúan en tramos sucesivos (postimerías del franquismo y años de la Transición), lo que invita a pensar que la propia experiencia personal ha sido utilizada como material narrativo, al menos en la ambientación espaciotemporal de las narraciones, así como explica una cierta condición de “documento de época” que aún mantienen estas novelas (y que las siguientes perderán).

También los narradores (protagonistas o testigos) mantienen una notable proximidad: todos ellos seres lúcidos, reflexivos, fríos, que, como los personajes de Sartre no saben gozar, carecen de entusiasmo, nunca ceden a simples impulsos. Marcados por un pasado traumático, dedicados a oficios muy por debajo de su propia talla intelectual, viven con la sensación de unas expectativas vitales frustradas, tratan de enderezar su vida a la sombra de un fracaso vital, saben que la felicidad es algo que sucedió en el pasado y que jamás encontrarán ya en el futuro. Todos ellos se nos aparecen en los inicios de las narraciones como “testigos” de un entorno anodino, a los que un episodio casual e inesperado (la aparición de un cuaderno, la irrupción de una mujer) los reintegra al curso de la acción, los hace protagonistas de una pasión (erótica, intelectual) para, finalmente, regresar a la soledad y al desvalimiento.

Misera fue, señora, la osadía se abre con el relato pormenorizado de una ruptura traumática: Lucas Cálamo, corrector de estilo en una modesta empresa editorial, es abandonado por su amante, con lo que regresa a los malos hábitos de la soltería: la degradación personal, la bebida, el hastío... Revolviendo en viejos papeles familiares encuentra un “cuaderno de J. Cálamo” en que su padre relata sus recuerdos como soldado y un episodio terrible de la guerra civil: cuando con otros compañeros se baña desnudo en un río, en las proximidades de Murania, el enemigo cae sobre ellos y solo su padre, herido, y un amigo, Poncio, consiguen salvar su vida. El protagonista regresará entonces a Murania para descifrar un engima (¿Quién es el tal Poncio? ¿Qué hay de ciertos en los relatos que su padre le contaba de niño?), cuya solución, postergada

hasta las últimas páginas de la novela, da a esta la intensa andadura de sus modelos (literatura detectivesca que Lucas consume constantemente). Sobre esta apoyatura libresca, el relato organiza su desarrollo erigiendo varias tramas que se entrecruzan constantemente (el desarrollo de la investigación, la aventura personal del protagonista —el desamor y los sucedáneos de los amores ocasionales—, las peripecias de un argumento novelesco —*Callejón de ratas*, Edgar Winters—, una oscura historia de una mujer prostituida —que se relata en sentido inverso a como sucedió—) en un entramado barroco, que no se doblga a los resúmenes, y en donde hallan cabida ingredientes muy variados: el humor, las pruebas de ingenio, las perífrasis irónicas, inventarios de modismos, análisis de fonética histórica, aliteraciones, citas en latín, francés, alemán, inglés, italiano..., referencias cómplices a Virgilio, a la poesía goliardesca, a Berceo, Cervantes (el propio narrador afirma reiteradamente las raíces cervantinas del relato), a "Clarín", Sender, Pessoa, Rilke, Dostoievsky, Borges, Poe, Nabokov, Joyce... en un juego constante marcado por la ironía, el intelectualismo y la burla. Esta actitud lúdica no impide que se ofrezca una visión cruda, sin contemplaciones, de una ciudad (Murania), dominada por la estética de lo provinciano, visible en el comportamiento de todos los habitantes de la pensión: poetas locales, catedráticos de latín jubilados, curas reaccionarios, la bohemia reducida a un itinerario de tascas y borracheras, "tapados" de la Guerra, pasiones eróticas degradadas...

Si *Misera fue, señora..* se situaba en las postrimerías del franquismo (con saltos atrás hacia la Guerra Civil), *El cerco oblicuo* se ambienta en un periodo posterior, los años de la transición tras la muerte del dictador. Una progresión temporal relaciona las dos novelas, además de otros hilos conectores, como el protagonista de ésta, Severo Llotas, descendiente de un personaje secundario de la anterior (aquél, combatiente republicano; éste, luchador antifranquista cuya militancia asimismo se recuerda) o algún otro tipo secundario común a ambas.

Frente a estas y otras relaciones de parentesco que cimentan un universo propio de lindes precisas, otros aspectos sufren transformaciones variadas; se mantiene el "uso de la trama como una aventura moderna del conocimiento", pero ésta se adelgaza, ahilada en el entorno de unos personajes menos numerosos y más homogéneos; se reduce la carga de sensualidad y erotismo, desaparece el humor y llena toda la obra una desolada melancolía a la que parecen condenados sus habitantes.

De nuevo se nos presenta un protagonista ya familiar, distanciado de la realidad, frío y razonador, inmerso en una maraña espacial que ha elegido cuidadosamente. Su extraño comportamiento acentúa la reiteración rutinaria de los días, como casillas ini-

ciales de un juego entre cuyos contornos arrastra una existencia lúcida y resignada. Trayectos callejeros (siempre triangulares, como el alfil en un tablero de ajedrez), quiosco de prensa, cafetería, una agencia inmobiliaria, cine, piso (siempre las mismas películas, la misma música -*Variaciones Goldberg*, de Bach, cara A) constituyen un itinerario físico y existencial que tiene tanto de refugio levantado ante la acechanzas externas como de laberinto (noción clave que está en la apertura y en el cierre de la obra).

Cuando una mujer irrumpe en este mundo construido a la medida de sus obsesiones, Severo Llotas vivirá una relación amorosa sometida a los imperativos de una conciencia vigilante, metódica y malsana. Entramos entonces en un mundo anómalo que exige, como los numerosos palíndromos del texto (“¡Ola, luz azul, halo!”, “Amad a la dama”, “Nada oyó Adán”...), continuos retrocesos en la lectura: el fluir del tiempo altera su dirección, las personas sólo han coincidido en el futuro, los presagios anuncian recuerdos, en el sueño un automóvil avanza alejándose de la meta hacia la que se dirige, la acción se complica con duplicidades de espejo o en secuencias cíclicas que amenazan con repetir el destello del amor como intolerable parodia.

A lo largo de los treinta capítulos de la novela (lei motiv recurrente: treinta son las *Variaciones Goldberg*, treinta los encuentros con Gloria, treinta los días que tarda en verla por última vez...) asistimos a una peregrinación insólita que nos lleva, a través de espacios simbólicos, de un laberinto inicial a otro (última casilla del juego). Abandonado finalmente por su amante, con la impresión de haber sido arrojado de un paraíso (gloria efímera), frente a los despojos de una historia de amor (un cartel con el lema “Vivir es volver”, un retrato pintado por Gloria con el enigmático epígrafe: “Ad Memoriam”), el protagonista, indeciso, se debate entre una soledad fatídica o un reencuentro con la mujer que será inicio de una relación vulgar, concebida como un retorno lastrado por las claudicaciones. Un texto final, cifrado con las claves de la clandestinidad, advierte de la probable opción final: “Oz kheogeo so fhofajuruacoj bo racsoci tikizbocko i vzahui” (El trueque de preposiciones [in/ad] me condena fatalmente a Gloria).

En una esclarecedora reseña al libro (*El País*, 5 de marzo de 1994) Luis Landero subraya la condición de pesadilla enigmática en que, a la postre, desemboca la trama: “...éste es también el laberinto existencial en que sucumbieron Prometeo, Tántalo o Sísifo, sólo que aquí es la propia víctima quien, llevado por la osadía de expulsar el azar de su vida y escapar así al malentendido y a las asechanzas de los dioses, idea y labra su propia cárcel, y hace una obra de ingeniería intelectual de su propia desdicha.

El cerco oblicuo es una novela fría y desolada, que ilustra canónicamente la certidumbre de que, en efecto, el sueño de la razón produce monstruos (...) Uno sale de este admirable laberinto narrativo, de esta gran y extraña novela, con la vaga certeza de haber asistido a una metáfora moral acerca de lo que los sueños privados y públicos de la razón han llegado a ser en nuestro tiempo”.

Campo de amapolas blancas (1997), probablemente la novela que ofrece al lector una menor resistencia inicial, traza el curso de dos itinerarios vitales paralelos hasta el instante en que se distancian definitivamente. En ella, un narrador ya adulto e instalado socialmente recuerda su amistad con H, el adolescente a quien conoce en el Real Colegio de San Hervacio de la ciudad de Murania. Desde el momento en que entran en conocimiento (un profesor ha pedido a los alumnos que compongan un poemilla), ambas vidas avanzan curso tras curso, verano tras verano (pues la Universidad los separa) compartiendo las mismas experiencias y similares descubrimientos. Nos encontramos, por todo ello, ante una novela de aprendizaje, con numerosas claves generacionales. Citaremos algunas:

Los dos jóvenes (H y el anónimo narrador) son expulsados del estricto colegio religioso al descubrir sus profesores que leen subrepticamente: Lajos Zilahy, Somersert Maughan, Morris West... (porque hubo un tiempo tenebroso en este país en que incluso leer era una aventura clandestina) Por añadidura, ambos, en representación de sus compañeros, elegían los programas de televisión que los alumnos verían durante la semana: teatro y películas con dos rombos.

Los baños en el río y los cines de verano. Y una película: *Butch Cassidy and the Sundance Kid*, de George Roy Hill (*Dos hombres y un destino*), convertida en uno de los motivos del relato, al recoger y a la vez negar su sentido, pues, en realidad, no existen dos destinos iguales: un acontecimiento narrativo premonitorio (en efecto, el paralelismo de sus vidas se romperá llegado un momento)

Los paseos por la “avenidísima” (que requiere ya para cualquier lector joven una nota a pie de página), los primeros amores perturbados por la timidez (o por una audacia ridícula e igualmente ineficaz para la seducción), el descubrimiento del existencialismo y de la “angustia vital” (“Martes, nada, he existido”)

El viaje a París, ciudad en la que paradójicamente ambos descubren la literatura hispanoamericana, y en concreto un relato, “El perseguidor”, último cuento de *Las armas secretas*, de Cortázar, cuyos personajes (el buscador autodestructivo y el sensato narrador de su aventura), de modo consciente o intuitivo, tomarán como modelo.

Los viajes por los alrededores de Murania en el “dos caballos” de H, la reconstrucción de las partidas del campeonato de Reykjavik entre Fischer y Spassky (episodio que permite anclar el relato en el tiempo. Plagado de incidencias, tuvo lugar entre el 11 de julio y el 1 de septiembre de 1971, cuando los jóvenes están en el segundo curso de carrera), los primeros canutos de hachís y otras combinaciones domésticas, los aprendices de cantautores que interpretan las baladas más lánguidas de The Beatles...

Y llegado un momento (correspondiente al final del periodo de formación universitaria: servicio militar, búsqueda de trabajo...), estas dos trayectorias vitales, representativas de una juventud y de una época, unidas hasta entonces en afanes similares, se bifurcarán para siempre, una hacia la integración (trabajo remunerado, matrimonio), otra, por cauces heterodoxos, hacia la marginación, la autodestrucción y la muerte (en circunstancias extrañas, un accidente o un suicidio, pero “las diversas formas de muerte carecen de sentido cuando el verdadero, irrefutable y espantoso hecho es la muerte misma”). Ambas, en fin, por caminos opuestos, mostrarán que no existen “amapolas blancas” (que, como se sabe, “contienen la esencia del paraíso”), que ni en el empeño de vivir (H, que atiborrado de drogas acabó convertido en la parodia de un “cronopio”), ni en el empeño de crear (narrador, una vida ejemplar, engullido por el sistema) existen paraísos, pues la felicidad es, según Leopardi, lo que tenemos antes de empezar a buscarla, y, según Camús, algo que no alcanzaremos “a fuerza de símbolos” (sean estos palabras, colores o notas musicales), ya que los hombres, como recuerda Vallejo, “mueren y no son felices”. Del protagonista solo podrá decirse (como Cicerón de Catilina) que “existió” (fuit) sin siquiera dejarnos su nombre (solo una inicial), en tanto que el narrador (del que ignoramos hasta eso) concluye: “Por mi parte, he contemplado campos de fresas, de trigo y de algodón, oigo a veces el sonido compacto de *Strawberry fields forever*, he sabido de campos de batalla, magnéticos y santos, pero, por más que miro a los lados de la carretera cuando viajo en coche por tierras de murgaños, aún no he encontrado campos de amapolas blancas”.

Tanto si el tramo vital que se dibuja en estas novelas es muy corto (un verano en *Misera fue, señora, la osadía*; unos meses, *El cerco oblicuo*), como si es más extenso (adolescencia y juventud, *Campo...*), la impresión final es la misma: “El hombre de nuestro tiempo se siente desbordado por la pesadilla de la existencia y se percibe impotente, salvo con un resquicio de lucidez para advertir las sinrazones y la desdicha. La vida es amarga y melancólica y no caben promesas de paraíso” [“La ficción y el afán”, *Equidistancias*], pues “Vivir limita en un dolor estéril. / Una trama cruel

(enriquecida / de absurdas peripecias y con llanto) / colma el eterno hastío de los dioses” [*Certidumbre de invierno*, 1987]

Si el vértice de más perceptible atención en las novelas citadas hasta ahora era el sujeto (la narración como una aventura moderna del conocimiento), en sus dos títulos siguientes (narraciones menores, según las llamamos antes; esto es, relatos más apropiados para la experimentación) parece haberse trasladado al lenguaje, entendiendo por tal tanto la propia instrumentación expresiva como el homenaje, o la parodia, a otros referentes literarios. El paso de la primera a la tercera persona narrativa en *La princesa y la muerte*, y *Amad a la dama*, además de constituir un cambio que ocasiona otras modificaciones obligadas en el empleo de técnicas narrativas (perspectiva panorámica sobre episodios y personajes, omnisciencia, desaparición de los procesos de introspección...), va acompañado de una marcada propensión a adosar los nuevos relatos a modelos del pasado; así sucede, como decimos, con los textos de *La princesa y la muerte* (veintiún micro-relatos que parten de una situación similar inicial: un caballero se ofrece para salvar a una princesa), en que asistimos, antes que a una recreación, a una subversión de un molde narrativo clásico (princesas arbitrarias o despiadadas, caballeros derrotados, tramas abocadas a la muerte...) o con su última novela, *Amad a la dama*, erigida sobre un relato cervantino, *El celoso extremeño* (pero ya el propio Cervantes hizo algo parecido: la trama de la novela ejemplar, y la del entremés hermano, *El viejo celoso*, desarrolla un tema tradicional folclórico tanto durante la Edad Media como en el Renacimiento, el matrimonio desigual entre un viejo y una niña. Ángel González Palencia ha localizado un cuento marroquí que bien pudiera ser la fuente directa de la novela cervantina). Las similitudes son de tal calado, de modo especial en la primera parte de la novela (se repiten situaciones, episodios e incluso los personajes tienen los mismos nombres: el anciano aventurero Felipe Carrizales, la jovencísima Leonor, quien al fin “albergaba en su corazón un pecado inocente, la irresponsable soberanía de los códigos biológicos sobre los códigos sociales”, el criado negro Luis, la mulata Guiomar, el seductor Loaysa...) que no parece preciso insistir en este aspecto. Como en el conocido relato borgeano (“Pierre Menard, autor del *Quijote*”), un texto lúdico en el que el autor pudo encontrar la idea para su novela, el resultado se nos presenta como “una recreación en la que [...] se ensayan e imaginan variaciones reversibles en torno a las aflicciones que atormentaban y siguen atormentando a tantos personajes singulares”; esto es, como un ejercicio narrativo que tiene algo de juego y mucho de homenaje cervantino (hasta apropiarse del procedi-

miento que casi con toda seguridad utilizó Cervantes al tomar el anónimo *Entremés de los romances* como base de su mejor “novela ejemplar”).

Ahora bien, una trama amorosa sometida a una traslación temporal de casi tres siglos por fuerza ha de sufrir una profunda metamorfosis, por lo que la previsibilidad en el desarrollo del argumento (muy acentuada, como decimos, en los primeros capítulos) va atenúandose hasta desaparecer por completo. Como en su fuente, Carrizales (o Cañizares, o Cañizales o Cardizales según los distintos cronistas murianenses) descubre la infidelidad de su esposa, y como allí se debatirá entre el desmoronamiento y la consideración ecuaníme de que ha forzado el destino de la joven, pues toda persona “está predeterminada a una biografía y nadie tiene poderes ni capacidad ni derechos para torcer el rumbo de biografías ajenas”, y es entonces, en el momento de la perplejidad primero, y de la asunción resignada de su error, después (“Había aspirado ingenuamente a la apacible monotonía de los amores conyugales y ahora tendría que habituarse al ímpetu de las borrascas. Porque el amor es diverso y es ambiguo y es oscuro”), cuando dará con la solución a su infortunio y se convertirá en protagonista de una melancólica paradoja: Leonor podrá seguir siendo suya siempre y cuando la entregue a otros amantes en una sucesión cíclica de triángulos amorosos en la que “el matrimonio de Carrizales y Leonor sobrevivió a todas las suertes, aguantó con fortuna los equilibrios de la felicidad”.

Tras este distanciamiento con que el relato se somete a la sensibilidad de su tiempo y se ajusta a una “ejemplaridad moderna”, la narración regresa a sus orígenes: Carrizales muere como siempre deseó, rodeado de sus seres queridos, Leonor respetará su memoria, en tanto que los demás personajes se perderán en el territorio confuso de las versiones contradictorias “diluyéndose, dispersándose, desvaneciéndose, reintegrándose definitivamente al mundo de la muerte”.

Como vemos, la elección de un referente clásico se traduce en un parentesco temático, ya señalado, que juega con similitudes y divergencias, pero también, de modo paralelo, en un parecido estilístico, mayor en el plano sintáctico (periodos oracionales extensos con abundantes elementos conectores y partículas ilativas que configuran un discurso trabado, “cervantino”) que en plano léxico (en donde se observa una ascensión de los registros coloquiales del modelo a los cultos), en un ejercicio realizado mediante procedimientos que dejan un amplio margen para la expresión personal y ejemplifica de modo rotundo, por otra parte, cómo en la configuración de un talante literario operan, con igual rendimiento, las vivencias personales que la experiencia estética.

*Paradoja del interventor*⁴, la quinta novela de Gonzalo Hidalgo Bayal, se abre con un episodio azaroso que convendrá resumir: un hombre mayor “casi en la edad de los desguaces” baja del tren en una desierta estación provinciana con una botella de vidrio, entra en la cantina y pide al camarero que se la llene de agua. Mientras bebe un café, el viajero pregunta cuánto tardará en salir el tren. “Cuando ordene el interventor”, contesta el muchacho haciendo un gesto vago con el dedo pulgar en dirección a la ventanilla. El forastero mira hacia allí y ve a un hombre que bebe en silencio. Paga dispuesto a salir en cuanto vea que el interventor (es decir, la persona que toma por interventor) haga ademán de salir al andén. De improviso, el tren arranca dejando al viajero en tierra. Cuando este regresa contrariado e inquiere al hombre del rincón, él niega ser el interventor y señala con la mano hacia la ventanilla que tiene a su lado. Consciente ya de su error, el viajero pregunta al muchacho cuándo saldrán nuevos trenes. Encogiéndose de hombros, el camarero contesta: “Ahí el interventor” y señala de nuevo hacia la ventanilla (o hacia el cliente taciturno, pues el gesto es igual de vago).

La trama de esta singular novela arranca así con una circunstancia nimia de corte realista: la interpretación errónea de un gesto, un malentendido que deja al personaje frente a un problema menor, pues antes o después podrá tomar otro tren y recuperar su equipaje, pero las indagaciones que hace van descorazonándolo: la oficina del interventor sigue cerrada, nadie parece tener información sobre el paso de nuevos trenes (que llegan a la ciudad sin regularidad alguna), de modo que el viajero, despojado de todo (incluso de su documentación, por eso nunca sabremos su nombre) se dirige hacia una ciudad próxima que se adivina en la noche, pues si bien “no había ninguna razón para ello. Tampoco había razón alguna para lo contrario”.

4 La novela tuvo una entusiasta acogida por parte de uno de los críticos más prestigiosos en la actualidad. Nada proclive a los elogios desmedidos, Rafael Conte (*Babelia*, 3 de julio de 2004) afirmaba rotundamente: “He aquí la novela española más importante que he podido leer en los últimos años, no sé si diez o quizá veinte, pues ya estamos aquí fuera del mundo, del mundo editorial, de las listas de novedades, de los libros más vendidos, de los premios y de las academias, por una vez debiéramos extraernos (salirnos) de nuestras casillas para entrar como se debe (o como se debiera) en el reino de la literatura de verdad, en el universo imperecedero, frágil y universal del arte literario sin adherencia alguna”. El lector interesado también puede encontrar agudos juicios sobre la novela en el blog de Miguel Ángel Lama (<http://Malama.blogspot.com/>), catorce comentarios en el momento en que escribimos estas líneas (diciembre de 2005), bajo el epígrafe “Asperges de notas sobre paradoja del interventor”.

Por estos dos espacios merodeará el viajero día tras día, sin rumbo en la ciudad (que recorrerá lentamente siguiendo itinerarios sin meta), cada vez más desesperanza-do en la estación y sus desolados alrededores entre “el olor herrumbroso de los trenes de antaño”, mientras comprueba cómo su situación en este entorno desconocido va degradándose con el paso del tiempo, pues si para las gentes de la ciudad comienza siendo solo un forastero que ha perdido el tren, pronto pasará a ser el “interventor” (un apodo burlón por sus preguntas insistentes), más tarde un indigente a quien nin-guna institución ayuda (expulsado del hospital tras una primera cura, ignorado por la concejalía de Beneficencia, desatendido por los padres hervacianos), para caer final-mente en el territorio de la mendicidad, en el seno de una “fauna humana en extin-ción” que se nutre con los detritus de la ciudad. Sin el menor asomo de protesta o rebeldía, “combatiendo el frío con el cansancio”, “alimentando con resignación la desesperanza”, el viajero se sentirá poco a poco objeto de una violencia ciega que pre-tende su puro exterminio sin motivos.

En el curso de su vagabundeo sin destino, conoceremos a otros seres situados en distintos peldaños de la degradación y del desamparo (los mismos por los que él irá descendiendo), empecinados todos ellos en tareas que han perdido ya su sentido: el muchacho que atiende la cantina de una estación abandonada, el latinista que nadie comprende situado siempre en los rincones, “la ubicación de los misántropos”, el guardabarreras sordo que acude a diario a su caseta (pero ya no pasa ningún tren por lo que es objeto de una broma repetida: “Ojo al guarda, paso sin tren”), el afilador cuyo trabajo ya nadie reclama, el barquillero tras una ruleta a la que nadie juega, el técnico que sigue proyectando para los vagabundos la misma película, cien veces cor-tada y vuelta a pegar, en el cine abandonado.

Todas estas vidas baldías están gobernadas por la inercia, por la perseverancia en empeños que perdieron en el pasado su razón de ser, que podrían compartir, si fue-ran conscientes de ello, el pensamiento del viajero de que “hiciera lo que hiciera, no había final, ni meta ni objetivo”. Habitan la segunda realidad a la que el protagonis-ta, al perder el tren, ha descendido, “a una forma de destierro subterráneo o, más pro-piamente, a una forma de contemplación del vacío”.

La falta de anclajes en el espacio y en el tiempo (deducibles ambos por el cotejo con una narración anterior, pero este dato no está dentro de las lindes de la novela), la condición prototípica de los personajes (ninguno conocido por su nombre: Cristo –un apodo-, el muchacho, la prostituta, el barquillero, el traperero..., que no están en la novela en representación de ningún grupo humano sino como modulaciones del

desamparo del hombre), la ausencia de episodios “novelescos”, ocasionan que la narración desde unos contornos realistas iniciales se integre de modo progresivo en el terreno de lo simbólico abierta a sentidos atemporales.

Relacionada por la presencia de ciertos personajes con novelas anteriores (indicio de una continuidad de sentido entre ellas: Cristo es un personaje de *Campos de amapolas blancas*; el latinista procede de *Misera fue, señora, la osadía*; Leonor y su chófer negro son personajes de *Amad a la dama*), la novela muestra un notable parentesco con la literatura existencialista española y europea, así como con el teatro del absurdo. Con el agrimensor de Kafka, con el extranjero Meursault (pues como afirma el barquillero: “No se preocupe, aquí somos todos forasteros”), con algún poema de *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso (pensamos en “Mujer con alcuza”, la anciana que sube a un tren sin maquinista) mantiene una cierta proximidad este viajero anónimo que recalca en un universo sórdido plagado de misterios (¿quién es el tercer hombre que se encontraba en la cantina cuando el viajero perdió el tren?, ¿quién es el autor de los tres incendios que pretenden acabar con la vida del protagonista?, ¿qué hay escrito en la carta azul que el viajero lee constantemente?...), pero cuyo principal enigma, el sentido de la vida humana, queda desvelado en más de un lugar: en la cinta que se proyecta en el viejo cine abandonado, sin los primeros metros (por tanto, sin título, ni director, ni guionista, ni nombres de actores), fragmentada, alteradas sus secuencias, como “el desbarajuste incomprensible de la vida troceada, rota, aislada, en el recinto húmedo y sombrío de una iglesia a prueba de exorcismos” o en el río (imagen tanto de la vida como de la propia novela) que “discurría proceloso, con el misterio de un rumor sin causa ni procedencia, como la cantinela de un poema épico sin hazaña ni héroe, un cauce negro de agua anónima”.

Todo ejercicio de crítica literaria acaba trasladando la imagen de que una obra es un producto fabricado para producir unos efectos, de que la voluntad del escritor sobrevuela sobre el amplio territorio de temas posibles, técnicas narrativas y procedimientos estilísticos, y que ha elegido unos como muy bien pudiera haber optado por otros (pensando, pongamos por caso, en su propio contexto literario; esto es, en las corrientes literarias dominantes, en los modelos de actualidad, en los requerimientos editoriales). En la trayectoria de Gonzalo Hidalgo Bayal, mi impresión de lector es, sin embargo, que los temas se le han impuesto y que, de algún modo, estos han seleccionado técnicas y registros lingüísticos. Es este un aspecto de su obra que, sin duda, merecería un detenimiento mayor. Dejaré solo un apunte extraído de una compara-

ción somera entre su primera obra narrativa y la última⁵: *Misera fue, señora, la osadía*, es, ya desde su mismo título, una novela marcada por una experimentación gozosa y complacida: su complejidad estructural, su “exhibicionismo lingüístico”, los constantes juegos de referencias a otros autores, el humor... Todo ello puede interpretarse como indicio de una percepción de la realidad aún “alegre y confiada”, lúdica, de una actitud literaria que busca la novedad y la renovación por determinados medios, a la vez que las peripecias del protagonista por Murania tienen un cierto sentido pues ha de elucidar un enigma. En *Paradoja del interventor* todas estas falsas coartadas (aventuras sentimentales o intelectuales) han desaparecido y con ellas, cualquier indicio de experimentación, de modo que, como Roberto Vélez Correa viera en José Antonio Gabriel y Galán [*Luces de Mackenna*, 1996], también podemos encontrar en Bayal un “desencanto de las ideologías reflejado en el también desencanto de la experimentación formal”. Nada distrae ahora este vagabundeo de un hombre (o del hombre) desvalido en un entorno extraño y hostil, esta sencilla sucesión lineal de episodios nimios y azarosos de una “trama vacía”, en que tanto el protagonista siente desconsoladamente que “hiciera lo que hiciera, no había final ni meta ni objetivo”.

5 El cotejo entre ambas novelas deja un alto número de similitudes, circunstancia que no hace sino subrayar el significado de las diferencias: los protagonistas de ambas novelas llegan de fuera a Murania, una ciudad en la que serán considerados “extranjeros” y en donde nunca se integrarán; en los dos casos, el protagonista es portador de un cuaderno enigmático; tanto Lucas Cálamo como el interventor sentirán cómo este entorno pasará de la indiferencia a la hostilidad y de ésta a una oscura amenaza; en ambas novelas se describe la bohemia en provincias reducida a hábitos tabernarios, etc.