

# Reescritura del perseguidor cortazariano: *Campo de amapolas blancas*, de Gonzalo Hidalgo Bayal

## Rewriting of the Cortazarian Pursuer: *Campo de amapolas blancas*, by Gonzalo Hidalgo Bayal

Ana Calvo Revilla

Universidad CEU San Pablo de Madrid

[crevilla.ihum@ceu.com](mailto:crevilla.ihum@ceu.com)

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-0286-5767>

### RESUMEN

Analizamos en este trabajo las concomitancias y paralelismos que mantiene *Campo de amapolas blancas* de Gonzalo Hidalgo Bayal con la obra de Cortázar a través del estudio pormenorizado del proceso de escritura, del papel del narrador y los elementos estructurales narrativos, de las huellas intertextuales (literarias, cinematográficas, filosóficas, pictóricas, musicales), de los espacios y motivos simbólicos y de los componentes retóricos, entre otros. Todos estos componentes configuran la poética de la evocación y la retórica de la insatisfacción mediante la cual ambos escritores muestran su concepción de la obra literaria.

**Palabras clave:** Gonzalo Hidalgo Bayal; Julio Cortázar; *Campo de amapolas blancas*; el perseguidor; intertextualidad; cronopio.

### ABSTRACT

We analyze in this work the concomitances and parallels maintained by *Campo de amapolas blancas* by Gonzalo Hidalgo Bayal with Cortázar's work through the detailed study of the writing process, the role of the narrator and the narrative structural elements, intertextual footprints (literary, cinematographic, philosophical, pictorial, musical), symbolic spaces and motifs and rhetorical components, among others. All these components shape the poetics of evocation and the rhetoric of dissatisfaction through which both writers show their conception of literary work.

**Key words:** Gonzalo Hidalgo Bayal; Julio Cortázar; *Campo de amapolas blancas*; The Pursuer; Intertextuality; Cronopio.

## GÉNESIS DEL PERSEGUIDOR BAYALIANO

*Campo de amapolas blancas*<sup>1</sup> es una novela corta (*nouvelle*) que se encuentra, como «El perseguidor» cortazariano, a medio camino entre la novela y el cuento<sup>2</sup>. Teniendo en cuenta que el término clave que distingue este género literario que halla su paradigma en las novelas cortas de Kafka es «proceso» –como subrayó Mario Benedetti (1953)–, la narración bayaliana muestra el laberinto existencial que circunda la vida de dos seres, que la amistad unió y el curso de la vida bifurcó por los itinerarios de la heterodoxia (vorágine de una vida bohemia, experimentación con las drogas, consumo de alcohol, etc.) y que vieron truncados los sueños de felicidad, que simbolizan unas amapolas blancas. Lúdicamente adopta el escritor esta imagen como paratexto, obligando al lector a compartir la fruición de desentrañar su significado y recomponer el sentido. Muestra Gonzalo Hidalgo Bayal, como hiciera Cortázar, el laberinto existencial que desde Kafka define el acontecer diario «como un mito que renace, de forma distinta, a la desmitificación que ha sufrido» (Satué 1980, 47).

Con sencillez abrumadora y profundidad insospechada, esta breve novela ocupa un lugar destacado dentro de la extensa producción bayaliana y en la dramática indagación que el escritor emprende sobre el lugar que desempeña el ser humano en el universo. En línea de continuidad con los elementos narrativos que configuran su particular cosmovisión obsesiva, el escritor extremeño prosigue los juegos literarios, aunque rompe con el racionalismo que había dominado sus creaciones literarias precedentes (*Misera fue, señora, la osadía*, 1988; *El cerco oblicuo*, 1993), para reflexionar sobre la oscura complejidad de una desarticulada existencia humana. En esta novela, en la que laten de manera especialísima un penetrante y elegíaco sentimiento del tiempo y la búsqueda vital de una realidad que colme la insatisfacción humana, Hidalgo Bayal se

<sup>1</sup> Fue publicada por la Editora Regional de Extremadura en 1997 y reeditada en 2008 por Tusquets, dentro de la colección Andanzas. Todas las referencias están tomadas de esta edición, que lleva un epílogo de Luis Landero. Para Hidalgo Bayal la novela es una «rama lateral desgajada de *El espíritu áspero*», que fue escrita en 1991 (Azancot 2009). Véanse los estudios sobre *Campo de amapolas blancas* de José María Pozuelo Yvancos (2008), Manuel Simón Viola (2010, 206-207), Rafael Reig (2011), Anne Paoli (2013), Antonio Trinidad Muñoz (2013) y Hanna Nohe (2013). Y el estudio que hemos realizado recientemente, *Un deambular circular. Estudios sobre la obra literaria de Gonzalo Hidalgo Bayal* (2023).

<sup>2</sup> Han sido muchos los críticos que se han ocupado de «El perseguidor», como Alfred Mac Adam (1971), Juan Carlos Curutchet (1968), Néstor García Canclini (1968), Graciela de Sola (1968), José Amicola (1969), Saúl Sosnowki (1976) y Carmen de Mora (1982). Aunque la mayoría de la crítica ha visto en «El perseguidor» un cuento, Graciela de Sola considera que «el cuento de Cortázar es casi una novela, tan intensamente y pródiga se da en él la materia narrativa, la plasmación de los personajes, y aun la creación de una atmósfera particular en la cual se mueven» (1968, 59). Javier Galindo la considera una *nouvelle* (2012, 324), que posee la intensidad y unidad del cuento y la amplitud interior de la novela.

revela como un escritor con proyección universal, que indaga sobre la condición humana: el destino del hombre, la fuerza del azar y el absurdo; la concepción laberíntica de la existencia; la soledad y la incomunicación; la búsqueda de un centro que unifique la multiplicidad de realidades que interactúan en el alma humana; el desenmascaramiento de las falsas realidades, etc.

Dentro de las claves intertextuales que proporciona la estructura narrativa, «El perseguidor» de Julio Cortázar es clave<sup>3</sup>. Lo muestra explícitamente el narrador a través de las palabras con las que finaliza la secuencia séptima, eje en torno al cual giran las catorce secuencias, perfectamente ensambladas, que la configuran y que guardan reminiscencias poéticas de la estrofa clásica: «Sólo puedo asegurar que, cuando volvió, era otro, probablemente un perseguidor» (Hidalgo 2008, 55)<sup>4</sup>. Con esta frase el narrador nos remite al escalofriante relato («In memoriam Ch. P.»), que el escritor argentino dedica a Charlie Parker (1920-1955), saxofonista norteamericano, exponente del jazz e iniciador del estilo *bepop*, que renovó la música mediante la aniquilación del ritmo y la introducción de sorprendentes y caóticas improvisaciones<sup>5</sup>. De manera semejante a la construcción narrativa del relato cortazariano, en *Campo de amapolas blancas* el diálogo y enfrentamiento con la vida de otro ser humano permanecen al servicio de una historia, que se identifica con el personaje, lo contiene y está determinada por él. Como Bruno, el crítico de jazz que en primera persona evoca la conversación íntima que mantuvo con su biografiado ficcionalizado, Johnny Parker<sup>6</sup>, el narrador de *Campo de amapolas blancas* juega a entremezclar los recuerdos de unas vidas, que se trenzaron «con el vínculo sustancial de la desdicha» (29), mientras rememora la amistad que mantuvo con un enigmático H, hombre imprevisible y caótico, presa del presente y de sí mismo, que procuró, como Johnny, sentirse vitalmente unido al mundo y apoderarse del fugitivo arte (la poesía y la pintura) hasta verse abocado a una vida infernal. Es a través de los recuerdos del narrador como el lector entra lentamente en conocimiento del sombrío personaje que protagoniza esta novela.

A diferencia del lector de «El Perseguidor», este lector no dispone de la biografía real del amigo retratado, por lo que no puede establecer correspon-

---

<sup>3</sup> Nos servimos en esta investigación de la edición de *Las armas secretas*, de Julio Cortázar, de Susana Jakfalvi (2014).

<sup>4</sup> A partir de este momento solo haremos referencia a la página correspondiente de la edición que manejamos.

<sup>5</sup> Véase el estudio de Elizabeth Sánchez Gray (2012). Julio Cortázar pudo conocer la vida del músico norteamericano de color, Charles Parker –que nació en Kansas City en 1920 y falleció en Nueva York en 1955–, a través de numerosas revistas especializadas contemporáneas. Es clave el estudio de Rodolfo A. Borello (1980), pues establece las correspondencias existentes entre la obra del escritor argentino y la vida del saxofonista.

<sup>6</sup> Personaje completo que nace de la fusión de los nombres de los grandes maestros del saxo, Johnny Hodges y Beny Carter.

dencias entre una y otra, aunque bien puede, con los datos aportados por el narrador-amigo, conocer a fondo la personalidad de este personaje sin identidad, que el narrador oculta tras una «simple grafía muda que, por otra parte, ni es una inicial ni formaba parte de su nombre: H» (15), que tanto encierra de la vida del autor, como el propio escritor ha confesado con posterioridad: «[...] hay más presencia sin nombre en *Campo de amapolas blancas* que con nombre en *Misera fue, señora, la osadía* o *El espíritu áspero*» (Hidalgo 2013, 29)<sup>7</sup>.

El narrador-personaje, una especie de *alter ego* del escritor, comienza su narración con unas breves reflexiones sobre el proceso de escritura<sup>8</sup>, un recurso cortazariano, que condiciona la existencia de varios niveles de la narración, la alteración del orden temporal (el relato es anterior a la situación temporal del narrador) y la distancia del narrador respecto a lo narrado (de Mora 1982, 318):

Siempre me ha llamado la atención que las novelas escritas en primera persona desarrollen una lujosa y pormenorizada descripción de los gestos remotos. No alcanza mi entendimiento a comprender que alguien que escribe algunos años después de los hechos, tanto da que sean cinco o diez como cuarenta, recuerde

---

<sup>7</sup> Con anterioridad, en la conversación que mantuvo con Luis Landero, durante el ciclo «Escritores en la Biblioteca», que organizó el Foro Complutense en noviembre de 2010, Hidalgo Bayal afirmó que en el capítulo 3 invirtió la identidad poética y se ocultó no tras el narrador, sino tras H. Entre nieblinas y conjeturas el narrador traza el curso y evolución del conocimiento entre los dos amigos y distingue varias fases (trato, concordancias, conocimiento y afecto) hasta que alcanzan la sintonía de espíritu, que les proporciona su afición por la literatura; revela, asimismo, los rasgos que conforman la personalidad de este personaje autoficcional, que tanto esconde de la vida del escritor: timidez, generosidad y magnanimidad, compañerismo, talante resignado y buen conformar, y unas habilidades poéticas sobresalientes: «H, dotado por la providencia de innegables cualidades versificadoras [...]» (Hidalgo 2008, 21), tantas que los amigos lo declaran «poeta suficiente y verdadero» (Hidalgo 2008, 22), una cualidad que evoca la visión que Bruno ofrece de Parker: «Decidí no tocar la segunda edición del libro, dotado como tanto diablo de inteligencia, apenas mediocre, tanto ajedrecista y tanto poeta del don de crear cosas estupendas sin tener la menor conciencia (a lo sumo un orgullo de boxeador que se sabe fuerte) de las dimensiones de de su obra» (Cortázar 2014, 187). Los diversos recursos de literaturización del yo en el conjunto de la producción literaria del escritor han sido estudiados por Ana Calvo Revilla (2015, 64-65).

<sup>8</sup> Podemos establecer en este sentido paralelismos entre ambas obras. Ambos escritores han subrayado su presencia en la obra. Cortázar lo hizo en una carta dirigida a Luis Haars: «Pero cuando escribí *El perseguidor* había llegado un momento en que sentí que debía ocuparme de algo que estaba mucho más cerca de mí mismo. En ese cuento dejé de sentirme seguro. Abordé un problema de tipo existencial, de tipo humano, que luego se amplificó en *Los premios* y sobre todo en *Rayuela*. El tema fantástico, por lo fantástico mismo, dejó de interesarme en la medida en que antes me absorbía. // Por eso entonces había llegado a la plena conciencia de la peligrosa perfección del cuentista que, alcanzando cierto nivel de realización, sigue así invariablemente. En *El perseguidor* quise renunciar a toda invención y ponerme dentro de mi propio terreno personal, es decir, mirarme un poco a mí mismo. Y mirarme a mí mismo era mirar al hombre, mirar también a mi prójimo. Yo había mirado muy poco al género humano hasta que escribí *El perseguidor*» (citado en Gordon 1980, 602).

con minuciosa exactitud cómo su interlocutor movió la mano, miró hacia la ventana, se rascó la nariz o se arregló el cabello (todos los resortes, toda la imaginaria facial de Lee Strasberg y el Actor's Studio) en el momento justo de una pausa en una frase tantas veces anodina (13).

El ángulo desde el cual observa y rememora el narrador guarda, como en «El Perseguidor», «la distancia justa entre el narrador y lo narrado» (Peri 1980, 238) y le sirve al escritor para alzar una alegoría metafísica, que estremece al lector desde la secuencia inicial, en la que veladamente hace entrever el itinerario de la amistad, que entablaron durante sus estudios en el Real Colegio de San Hervacio de Murania, y la patología que esta amistad engendró. Si las lecturas escolares los unieron, también los separaron. Y, tras la expulsión del colegio de los padres hervacianos, el padre de H lo culpabilizó del extravío del hijo: «‘Las malas compañías’, resumió la situación H sonriendo» (31). A partir de entonces, con la inquietante e infructuosa persecución de la personal identidad, «[...] su amistad se diversificó, pero en ello sin duda influyeron otros aspectos de la circunstancia y la persona: la timidez, la condición femenina esquivada, las perturbaciones de la dicha y el curso del infortunio» (31).

#### CRONOPIO BAYALIANO: DESTERRITORIALIZACIÓN DE UN *OUTSIDER*

El narrador de *Campo de amapolas blancas* es el interlocutor privilegiado del protagonista, que se muestra capaz de comprenderlo y de seguirlo durante algunos tramos de su peregrinaje hasta plasmar magistralmente el desencuentro fatal entre ambos. Mientras en la narración cortazariana las desavenencias surgen cuando llega a manos de Johnny la traducción inglesa del recuento biográfico laudatorio que de él ha trazado Bruno, en la bayaliana tienen su génesis en los extravíos de H durante su estancia en la ciudad de la luz, prolongados e intensificados, años después, en Murania, Salamanca y Madrid. Al finalizar los estudios preuniversitarios y con el objetivo de «ganar dinero, aprender francés y correr mundo» (51), los amigos se trasladaron a París, donde H se hizo con un ejemplar en francés de *Las armas secretas* y quedó deslumbrado por «El perseguidor»:

Como antes con *La náusea* (a la sazón *La nausée*), lo leyó repetidas veces con verdadero entusiasmo, desde la cita inicial del apocalipsis, ‘Sé fiel hasta la muerte’, hasta las últimas palabras de Johnny Carter, ‘oh, hazme una máscara’, fatalmente seducido por la conciencia del dolor, por la hondura musical de la infelicidad (54).

Conforme los amigos se van adentrando en los recintos urbanos y se van multiplicando los centros de peregrinaje durante el proceso de búsqueda de un centro, penetran en el laberinto inquietante de sus propias vidas. Mientras se ale-

jan del ámbito familiar y el azar los conduce por diversos espacios urbanos, estos se configuran como tableros de un juego, tras los cuales el narrador toma conciencia de que H es presa de unas fuerzas irracionales, que lo alejan irremediablemente del paraíso perdido y lo empujan a la catástrofe, y de que para recuperarse de la pérdida necesitaría despojarse de las máscaras, con las que va ocultando su auténtica imagen, un símbolo de la suprarrealidad que persigue y no alcanza.

Con su decisión de ir a París, espacio simbólico que alberga todos los anhelos de libertades y de individualidad, con su rebelión instintiva y con las descargas de irracionalidad que imperan en su comportamiento, incapaz de adaptarse al racionalismo y al principio de realidad que enmarca la existencia, emprende un viaje que es fuga y, al mismo tiempo, búsqueda del paraíso y rastreo del propio yo. El deambular estival en la capital del mundo (Barrio Latino, Saint-Germain-des-Près, Camus y Sartre, la gauche divine, la alegoría del Sena, Notre Dame, Montmartre, las escalinatas del Sacré-Coeur) y el áurea de su mitología literaria cautivan desmesuradamente a H. A través de sus recuerdos, el narrador muestra el vacío, que provoca el vértigo de la libertad y los nulos frutos conseguidos:

La última noche acudí al night club en el que trabajaba H. El dueño me brindó una despedida con champán. Y entre copas hicimos recuento de mis logros: iba a volver a España sin dinero, la magia semántica de la palabra París se había diluido en las escaleras de los barrios, no había aprendido francés. Lo leía aceptablemente, sí, pero, siempre con españoles o con sudamericanos, mi repertorio léxico coloquial se limitaba a las fórmulas de una supervivencia meteca: ça va, lait, gauloise, baguette, s'il vous plaît, c'est combien, merci beaucoup, à tout à fait, je vous en prie, va t'en faire foutre. «Hemos venido para aprender francés y vamos a volver hablando latinoamericano», resumió H la aventura. Yo regresé a Murania y H quedó todavía un mes en el vértigo de la libertad, la capital del mundo, que tal vez fuera ciertamente la capitale de la douleur (54-55).

Tras la estancia veraniega París, que no es el centro ni el templo, obliga al héroe bayaliano a un inevitable retorno, que marca el inicio de un progresivo descenso por los dantescos círculos infernales, que le esperan en Murania y en Salamanca, ciudad en la que emprenderá sin fruto sus estudios universitarios y trabará amistad con Cristóbal Ruiz, un individuo que se hacía llamar Cristo, que «hablaba francés, vivía amancebado con una bretona rubia, divorciada y se declaraba antropólogo, arqueólogo, escritor y poeta atómico» (58) y que «se erigió en padre espiritual de H» (59), haciéndole saber, como experto en filosofía oriental, «que el mejor estímulo del espíritu se hallaba en las hojas blancas de las amapolas, porque estas contenían la esencia del paraíso, su síntesis primordial» (60-61).

Como otros Sísifos cortazarianos (Parker, Persio y Horacio Oliveira), tras las travesías muranienses, que emprende durante el verano en compañía de Cristo, H va abandonando la experiencia del mundo; y, con su vitalismo y

tendencia a la constante renovación y a la rebeldía, «transformado y convulso» (62) no se pliega a las imposiciones (valores o ideas) del orden social ni al sistema de autoridades que lo rigen y vulnera, como el saxofonista Parker, el orden establecido, provocando altercados con sus conductas transgresoras:

Un día me llevó en el dos caballos con una infame turba de apóstoles primarios a cambiar indicadores de carretera: pura diversión gratuita bajo la inspiración transgresora de Cristo Ruiz. Buscaban las cruces comarcales, cada tarde uno distinto, y arrancaban los indicadores y, así, sustituían «Casas del Juglar 25» por «Portazgo de Murania 14», y viceversa, o «Soz 13» por «La Moga 17», y viceversa, o «Andarón 34» por «Múrida 21», y viceversa, con el consiguiente perjuicio de los viceversas para viajeros no avisados (62).

Con sus infracciones y con una vida de excesos y adicto, como el personaje cortazariano, a la marihuana, H –presentado irónica y lúdicamente como «hijo del cuerpo» e «hijo del hombre» (62)–, se transforma paulatinamente, como Parker, en un *outsider*, siempre escurridizo entre la irrealidad, a la que le transportan las geniales y esporádicas improvisaciones artísticas, y la angustia metafísica<sup>9</sup>, que deriva de la voracidad con que le cautivó la lectura de *La náusea*, de Jean Paul Sartre, en un ejemplar perteneciente a la undécima edición de la Editorial Losada, 11 de diciembre de 1967, con traducción de Aurora Bernárdez:

De alguna parte salió, no sé cómo, la expresión ‘angustia existencial’, y toda ella nos deleitaba como un acorde afortunado, como si al pronunciarla se desplegara ante los ojos el fragmento más dolorido y melancólico de nuestro espíritu (39).

Con su retórica de la insatisfacción, H emprende el reto de ascender la roca con búsquedas heterodoxas, que irremisiblemente lo conducen al deterioro y lo convierten en un *outsider*, que participa, como Johnny, de la descolocación de las rutinas, lo que le lleva a cortar con el entorno, a «no estar del todo en cualquiera de las estructuras que arma la vida y en la que somos a la vez araña y mosca»<sup>10</sup> y al fracaso vital. Así lo percibe paulatinamente el amigo, como muestran las tiernas y desoladoras evocaciones del deterioro creciente de H, cuando lo encuentra en Murania, verano tras verano.

H, figura arquetípica del anti-héroe, que no se integra en su medio, marcado por un destino fatal y abocado a la autoliquidación con la persecución de las amapolas blancas, comienza a vivir al límite de sus posibilidades, jugándose la vida en el intento de vivir libertariamente. Carente de asideros consoladores, ilustra la rebeldía a la que llega el hombre carente de un centro estable

<sup>9</sup> Para Amícola (1969) es la angustia metafísica la clave de esta narración de Cortázar (1969, 22).

<sup>10</sup> Nos servimos de una expresión del propio Cortázar en *La vuelta al día en ochenta mundos* (1970, 21).

y de un templo<sup>11</sup> y que, «incapaz de satisfacerse», «no se mueve en un mundo de abstracciones» (Cortázar 2014, 155), sino que aspira a un centro existencial. Seducido por los espejismos del arte, decide hacerse pintor y hacer experimentos viajeros al éxtasis:

Hubo un verano en el que le dio por hacerse pintor y se volcó en el empeño con ímpetu vehemente. Llevó todo el instrumental a un piso vacío que tenía su padre (justo e la misma calle en que yo vivo ahora) y se instaló con fervor en el quehacer del arte. Rechazó baños, paseos, excursiones para recluirse y pasar los días enteros pintando sin fatiga, derramando colores sobre superficies rebeldes, en lucha fatal, perdida de antemano, con el lenguaje de la luz (63).

Mientras alterna su vida con la creación artística y se pierde en «una nueva conjetura o en una nueva sospecha» (Cortázar 2014, 155), H, como Parker, busca en las drogas y en la experiencia estética eludir el tiempo existencial y pulverizar las formas establecidas «Johnny obsesionado por algo que su pobre inteligencia no alcanza a entender, pero que flota lentamente en su música, acaricia su piel, lo prepara quizá para un salto imprevisible que nosotros no comprenderemos nunca.» (Cortázar 2014, 153). De manera paulatina y lúdica, también a los ojos del narrador, H se va convirtiendo en tierras de Murania, en la Quebrada del Jayón y en el Caserón del Sueco, en un infractor o en un detractor, como muestra magistralmente el narrador a lo largo de las secuencias 9 y 10:

Allí encendimos una esplendorosa hoguera y H nos tuvo hasta la noche alta en un experimento viajero. Pertrechado con abundantes provisiones, mezclaba en una pipa, en proporción secreta, el tabaco adecuado, americano, con polvo de aspirinas y lo pasaba luego para que cada uno ascendiera paulatinamente al éxtasis y al cielo. Durante no sé cuántas horas no hicimos otra cosa que fumar la pipa de la paz, aquella mixtura inocua de tabaco perfumado y ácido acetilsalicílico, sin experimentar transporte alguno. Sólo recuerdo que nos mirábamos, nos reíamos con extraña euforia y decíamos «No siento nada» Y así nos pasamos la noche hasta el sueño: riendo sin sentir nada y sucumbiendo a las reservas suplementarias del whisky. Después, alguna que otra vez, había participado en los experimentos mujeriegos de H, aquella máscara tenaz del tímido que se rebela y niega. Pero era ahora, sin embargo, frente al joven beatle, que cantaba «Lucy in the sky with diamonds», en cuya experiencia sicodélica, según nos advirtió H, se escondía un acróstico, pues las iniciales de los nombres del título fabricaban LSD, cuando advertí la experiencia estupefaciente de mi viejo amigo (70-71).

---

<sup>11</sup> Ya Fernando Aínsa ha subrayado la inutilidad de la búsqueda que emprenden los personajes de Cortázar: «Oliveira, Juan o Persio no pueden encontrar su centro y saltar de allí al Cielo por algo que padece de un modo u otro casi toda la literatura contemporánea: la falta de templos desde los cuales proyectar un esquema legítimo y, sobre todo, estable, que se traduzca en una visión homogénea del mundo» (1977, 302). Son interesantes también los paralelismos trazados por Mario Merlino entre la obra de Kafka, Camus y Cortázar (1980, 57-83).



Bien se le podrían aplicar a H las palabras con que es retratado Parker, pues como él, «se da la cara contra las paredes, y no se convence, y vuelve a empezar» (Cortázar 2014, 201). Para este viajero absurdo, también, las prometedoras salidas son solo aparentes: un círculo vicioso, un camino sin salida que, como en *El mito de Sísifo* del escritor francés, «el hombre de la sala tarda toda su vida en recorrer» (Camus 1957, 67). Mientras se transforma en el perseguidor de una suprarrealidad, que ilumine su vida<sup>12</sup>, H se va deshaciendo a sí mismo y se desgarrá, como el homónimo cortazariano<sup>13</sup>, en un permanente intento de inventar una conducta que sea «camino a lo absoluto» (García Canclini 1968, 18). Como los personajes de *Bestiario*, lejos del ámbito familiar y del área paterna, el pobre diablo bayaliano va deambulando siempre, sin meta y de manera provisoria. Y, como el perseguidor cortazariano, que existe en espacios y tiempos distintos «Esto lo estoy tocando mañana» y «Esto ya lo toqué mañana» (Cortázar 2014, 134-135), con la fidelidad del protagonista de «El perseguidor» a un destartalado libro de poemas de Dylan Thomas, continúa con sus máscaras, divaga entre simulacros de felicidad, que lo conducen al extrañamiento, ya sea en la experiencia artística o en las drogas, e inicia un camino sin retorno<sup>14</sup>:

Ciertamente, se le había notado desde tiempo atrás la disipación, un estar sin estar o estando en otra parte, un asistir a todo ausente. Siempre me ha llamado la atención, a este propósito, una expresión que se atribuye en ocasiones a ciertos individuos: «Está de vuelta de todo», como si los demás fuéramos a alguna parte (71)<sup>15</sup>.

La precariedad del estado de H, perceptible en la naturaleza fortuita de los vínculos que adquiere, ha sido mientras tanto gradualmente diseminada por un cultísimo narrador que, como un pertrechado detective, va sembrando el relato con conjeturas y pistas, impregnadas de referencias culturales (literarias, cinematográ-

<sup>12</sup> «Ahora sé que no es así, que Johnny persigue en vez de ser perseguido, que todo lo que le está ocurriendo en la vida son azares del cazador y no del animal acosado. Nadie puede saber qué es lo que persigue Johnny, pero es así, está ahí, en *Amorous*, en la marihuana, en sus absurdos discursos sobre tanta cosa, en las recaídas, en el librito de Dylan Thomas, en todo lo pobre diablo que es Johnny y que lo agranda y lo convierte en absurdo viviente, en un cazador sin brazos y sin piernas, en una liebre que corre tras de un tigre que duerme» (Cortázar 2014, 166).

<sup>13</sup> Así interpreta al personaje de Parker Susana Jakfalvi (2014, 166), nota a pie de página 30.

<sup>14</sup> También Johnny Parker emprende la búsqueda del sentido de su vida a través de la bebida, de las drogas y de la genialidad artística, de la música que crea, reflejos del «ansia de ir más allá de lo temporal, de trascenderse» (Amícola 1969, 147).

<sup>15</sup> Son estrechísimos los paralelismos que podemos establecer con la descripción de Parker: «Johnny seguía mis palabras y mis gestos con una gran atención distraída, como un gato que mira fijo, pero se ve que está por completo en otra cosa: que es otra cosa» (Cortázar 2014, 132).

ficas, filosóficas, pictóricas, musicales, etc.) y de citas insertadas, a veces sin demarcación, emulando así un recurso muy cortazariano<sup>16</sup> y, también, del gusto del director de cine francés, Jean-Luc Godard, que Hidalgo Bayal tanto estima: el visionado estival de *Dos hombres y un destino*, con su incitación a considerar que «cada hombre es un destino» (36); las citas obsesivas extraídas de *La náusea* sartriana, que desembocan en «la formulación objetiva de una tristeza universal»: «Está lloviendo en Murania» (39); las lecturas de *El malentendido*, de Camus, con sus eruditas reflexiones sobre el absurdo existencial y el fatalismo<sup>17</sup>: «H se creyó llamado enseguida a esas profundidades y a esa negación» (41); la representación de la calderoniana *La vida es sueño*, que le llevaron a H a percibir que «la vida era prisión» y a sentirse «víctima del universo y de la existencia» (43); las extravagancias pictóricas, reminiscencias del ecléctico Kandisky, con las que evoca la «negación de la apariencia de las cosas y de dolor del alma, desmesurada acumulación de manchas patológicas» (67); la demoledora e inexpugnable cláusula camusiana «Los hombres mueren y no son felices» (43), extraída de *Calígula*, que enfatiza la negatividad como eje vertebrador del relato; las resonancias de *Le petit soldat*, de Godard, al contemplar el arma, que le muestra con fascinación el críptico Cristo, que lo acompaña en sus correrías por Tierra de Murgaños y lo introduce a través de su heterodoxo magisterio en la sabiduría que encierran las letales «hojas blancas de las amapolas», que contienen «la esencia del paraíso, su síntesis primordial» (61), fusionando de manera magistral y detectivesca en estas dos imágenes (el arma-las amapolas blancas) el funesto desenlace.

Con este afán de autoafirmación H se transforma en un ser solitario y se desarraiga de las coordenadas fijas que proporcionan estabilidad a la existencia humana (estudios académicos, entorno familiar y social, etc.) para emprender siempre una nueva huida hacia ninguna parte, como muestra su decisión de escaparse de casa para lanzarse a una aventura en la capital de España; tras la búsqueda paterna el hijo pródigo regresa, primero a Murania y después a Salamanca, ciudad que acoge a un H de «atuendo demacrado» y «fisonomía harapienta» (84). El narrador lo encuentra durante su servicio militar en una «buhardilla cerca del río» (84), un recinto siniestro y sombrío, que evoca el recuerdo del hotel en el que Johnny Parker vivía con Dédée en la rue Lagrange, imagen con la que da comienzo el relato: «Me ha bastado ver la puerta de la pieza para darme cuenta de que Johnny está en la peor de las miserias» (Cortázar 2014, 131):

De hecho, allí estaba en la buhardilla, destartada, sin apenas muebles, con el aspecto siniestro de la miseria y la desidia portuarias, sin hacer nada, fumando

<sup>16</sup> Sirviéndonos de una expresión de Saúl Yurkievich, diremos que muestra Hidalgo Bayal como Cortázar alma de coleccionista, una estética que despliega múltiples referencias culturales, exhibiendo «un cúmulo culterano de índices literarios y pictóricos» (2004, 21).

<sup>17</sup> Véase Calvo Revilla (2015).

cigarro tras cigarro, con botellas de licor vacías, con libros desprotegidos sobre el suelo de madera y jugueteando con la vieja pistola vacía de Cristóbal Ruiz (85).

Como un cronopio, que desafía los códigos que lo constriñen, explora lo desconocido y habita *otra* realidad con el fin de cuestionar el mundo que lo rodea, H se lanza al vuelo, como los cronopios de «Tortugas y cronopios», para buscar otra realidad en lo alto. Engrosa la fila de los perseguidores del paraíso, de la felicidad, de la plenitud del ser; de los buscadores de la realización de lo humano en otra dimensión; de las aspiraciones humanas (jazz, poesía o pintura), que permanecen como vías abiertas en el corazón para que el hombre explore y muerda la realidad que se le escapa, como un acicate para colmar las ansias de plenitud y la conciencia de los huecos vacíos a los que vuelve tras sus conquistas y sueños.

A través del perplejo narrador, que va descubriendo al amigo como un pobre hombre contradictorio, el escritor se sirve del relato para trazar un retrato generacional y suscitar una respuesta filosófica. Si Cortázar elige la figura de un músico de jazz para componer un relato inseparable de las variaciones musicales, del desplazamiento permanente de un centro de gravedad, de las libres improvisaciones que generan múltiples huidas y fugas de los tiempos estables (González, 2003), Hidalgo Bayal selecciona unas figuras, que configuran un mosaico artístico epocal «Charles Chaplin o Buster Keaton, Jean Paul Sartre o Albert Camus, Jean-Luc Godard o François Truffaut, The Beatles o The Rollings Stones, etc.» (72-73), para enmarcar la vida de un ser que, paulatinamente, con sus improvisaciones y giros existenciales, va introduciendo tonos disonantes, movimientos de fuga y de desterritorialización, que lo desestabilizan y lo llevan a estar en permanente huida del orden establecido. Como el otro perseguidor que fue Dylan Thomas, H se rebela contra las fronteras que impone la contingencia de la cotidianeidad y de manera progresiva repele las limitaciones que la vida le impone. Alejándose de los espacios comunes que la sociedad consagra al desarrollo habitual de un hombre, se muestra como un desadaptado, que se aleja de las costumbres sociales de un mundo civilizado, se enfrenta a la sociedad y que parece condenado a padecer irremisiblemente y a vivir como un desarraigado que persigue unos absolutos de felicidad que le son vedados:

Tuve que pensar, fatal y dolorosamente, que el atrevimiento que H había buscado con centraminas y alcohol y estimulantes y fragmentos blancos del paraíso de amapolas se había apoderado de él hasta absorberlo, que hasta tal punto se había empeñado en vencer su timidez que ya no controlaba su temeridad. De persona tímida y hundida en su poquedad había escalado a la antítesis: personificación de la osadía. Mientras en Murania caminaba con miedo, la provocación lo movía y desplazaba por las calles de Salamanca, donde el anonimato del perseguidor había sido sustituido por la impostura del desertor (89).

Rebelándose, como Parker, a someterse a la rutinaria repetición de la cotidianeidad y a la lógica basada en la razón, H se instala en la transgresión del orden personal y social que lo asfixia y se encamina hacia la permanente y agónica búsqueda ontológica de una novedad que termina por agostarlo y tenderle una trampa. Sin que nada lo determine y mediante la negación de los caminos trazados por la razón, emprende caminos sinuosos, que lo sitúan al margen de la vida, lo dejan a la intemperie y lo desgarran; las experiencias vitales «lo van devorando como un torbellino hasta destruirlo» (García Canclini 1968, 55), como a Parker, hasta enfrentarlo al riesgo de perderse y suicidarse. Se funden en H el artista, el *outsider* que, a pesar de liberarse de los condicionamientos sociales y familiares, permanece en el mundo asocial e inadaptado, desclasificado, ajeno a las coordenadas temporales, en lucha permanente por no permanecer subyugado por el reloj «Yo tengo un reloj con menos vida, con menos casa y menos acostarme, soy un cronopio desdichado y húmedo» (90), que contempla la irrupción del absurdo en una vida ordenada y rutinaria (de Sola 1968, 63) y huye en otras direcciones; y, al mismo tiempo, se funde el *puer aeternus* que, alejado del hogar paterno, puede ser contemplado como la figura arquetípica del ángel, del otro sí en sí mismo más alto (Canfield 2006, 116-126), como anticipa el narrador: «en la fuerza ingenua e infantil de sus propósitos se adivinaba la flaqueza, la candidez armenia y traviesa de Ulises Macauley» (85).

La figura del hombre en tránsito y el tema del viaje vertebran la obra del escritor extremeño, del mismo modo que atraviesa la producción literaria de Cortázar (Matamoro 1980, 39). Hidalgo Bayal lo hace camusianamente, mientras dibuja con sencillez la pérdida y la escisión del ser tras la caída, la absurda pretensión de recuperar el centro y de alcanzar lo inalcanzable. Así lo ha percibido el narrador cuando sugiere veladamente el suicidio de H, la muerte como único camino de regreso:

Poco después alguien trajo comentarios difusos sobre la muerte, de la categoría tenebrosa de la prensa, esas extrañas y trágicas circunstancias formularmente vacías e indoloras. ¿Un tren? ¿Un río? ¿Un lazo? ¿Un viaje? ¿Un arma? Tal vez me dije: «Nada, ha existido», o recordar a nuestro viejo profesor de latín imitando la satisfacción catilinaria de Cicerón: «Fuit», o pensé en el viaje a Australia del hombre sin destino. Las diversas formas de la muerte carecen de sentido cuando el verdadero, irrefutable y espantoso hecho es la muerte misma. Me maravilla que no me acucie curiosidad por tener certidumbre de los motivos o las causas, por llegar hasta el fondo de la desdicha y del dolor. La verdad definitiva anula y devalúa el recuento de posibilidades. Fue. Eso es todo. (93)

## POÉTICA DE LA EVOCACIÓN Y RETÓRICA DE LA INSATISFACCIÓN

*Campo de amapolas blancas* empieza, como «El perseguidor», cuando todo ha culminado. De modo semejante a como la fotografía revela lo desconocido<sup>18</sup> –proceso que se lleva a cabo en la oscuridad para posteriormente iluminar la realidad de manera insospechada– esta breve novela actúa como «coagulante de vivencias» y «catalizadora de nociones confusas y mal entendidas», que «incide en primer término en el que la escribe» (Cortázar 2013, 559-560); el narrador se transforma en un lector, que ilumina la imprevisible conducta de H y que obliga tanto al lector como al autor a reflexionar sobre la infinita complejidad y naturaleza cambiante de la realidad y sobre la inadecuación del conocimiento humano. Como en «Las babas del diablo» (*Las armas secretas*) y en «Apocalipsis de Solentiname» (*Alguien anda por ahí*), el poder iluminador de la narración permite el acceso a las zonas oscuras que habitan en el interior del hombre y muestra el azoramiento que este experimenta ante la realidad laberíntica y multiforme<sup>19</sup>.

La antropología que deja entrever *Campo de amapolas blancas* es semejante a la cortazariana en motivos y enfoques. Recrea en ella el escritor algunos de los motivos, que vertebran obsesivamente la narrativa de Cortázar, como: la soledad y la incomunicación, el desenmascaramiento de las falsas realidades, la fuerte conciencia del tiempo, «la apropiación del individuo por elementos exteriores a su persona»<sup>20</sup>, la connivencia en el interior del hombre de fuerzas opuestas (rationales e instintivas e irracionales), o la búsqueda de un centro que otorgue sentido a lo real, entre otros.

La novela bayaliana muestra el impulso y la radicalización de la libertad, delimita los límites en que se mueve la voluntad libertaria y revela que la paradoja de la libertad es el vacío. Sirviéndonos de una expresión con la que Graciela de Sola abordó el relato cortazariano, diremos que el escritor extremeño trae a primer plano «su propia búsqueda existencial, su desvelo existencial y total por conciliar la experiencia de la plenitud con la percepción agudamente dramática del tiempo, su conciencia lúcida del yo, de la identidad separada y actuante, con la presencia total del ser de la realidad» (1968, 58)<sup>21</sup>. Es, precisamente, la búsqueda

<sup>18</sup> «El fotógrafo o el cuentista se ven precisados a escoger y limitar una imagen o un acaecimiento que sean significativos, que no solamente valgan por sí mismos, sino que sean capaces de actuar en el espectador o en el lector, como una especie de *apertura*, de fermento, que proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucho más allá de la anécdota visual o literaria contenidas en la foto o en el cuento» (Cortázar 1962, 228).

<sup>19</sup> Estos aspectos han sido abordados en la obra de Julio Cortázar por Leonor Conzevoy-Cortés (1980).

<sup>20</sup> Es perceptible en el ámbito de lo fantástico en *Los premios*, o en la órbita de lo cotidiano en «Preámbulo a las instrucciones para dar cuerda a un reloj», en *Historias de cronopios y de famas* (Curutchet 1972b, 331).

<sup>21</sup> La cursiva está en el texto de Graciela de Sola.

da, una de las isotopías que vertebrata la narración; se plasma a través de los motivos del viaje –el desplazamiento interior (búsqueda de un sentido, de una meta, de nuevas expectativas) y exterior (de una ciudad a otra, de París a Salamanca y a Murania, etc.)– y de la indagación racional de las causas que condujeron a H a su destrucción y a un arcano destino. La atormentada búsqueda de la autenticidad de la condición humana, la excentricidad que condiciona el carácter conflictivo entre medio y personaje y entre los personajes (Aínsa 1984) y los problemas existenciales que acucian al hombre, acarrear dos percepciones dialécticas de la realidad, dos cosmovisiones, actitudes vitales y estéticas antagónicas: «dos formas del ser y de las posibilidades de elección» (Curutchet 1968, 233-4), que se reflejan en seres ficcionales, como la maga y Bruno (no-racionalidad) y Horacio Oliveira y Johnny (racionalidad), en *Rayuela* y en «El perseguidor» respectivamente<sup>22</sup>, y en H y el anónimo narrador: «A fuerza de conocerlo sin llegar nunca a comprenderlo del todo, Bruno descubre que Johnny no es una víctima, un perseguido – como parecía deducirse del desorden moral– sino un perseguidor, una amenaza para todos» (Mora 1982, 192). Como Parker, H desdeña las reglas convencionales, se distancia de las conductas previsibles y reglamentadas, destruye la inmutabilidad de lo real e introduce grietas en la vida y en la percepción de la realidad del narrador, quien descubre que la violación exasperada de las normas quiebra el yo y que existen otras coordenadas espacio-temporales, cuya disolución culmina con la razón e incluso con la vida. H, el perseguidor intuitivo que aspiró a la intensidad vital, y el amigo-observador racionalista, melancólico y distante que, arraigado en su ciudad, emprende la búsqueda de sí mismo, muestran el desasosiego existencial y la búsqueda ontológica de sus autores respectivos:

Todo se reduce a un sinsentido habitual: alguien que creía en la existencia de la felicidad y que intentaba ser feliz, que fracasó en la senda del orden y buscó caminos heterodoxos, que confundió finalmente felicidad y heterodoxia. ¿Para qué, entonces, escribir, actuar, pintar, deleitarse con la música o estudiar filosofía, si, a margen de la habilidad artística, del producto estético o de la fuerza intelectual, no había en ello más aliciente ni provecho que saber filosofía, concurrir a la dilatación inocua de las ondas, trasladar al vacío los perfiles de la realidad, representar la mentira de otras aflicciones o engañarse con sucedáneos del espíritu, esto es, recrearse en la sangre de la herida, acercarse a formas y apariencias que, por mucho esmero que se ponga en el ejercicio de la suplantación, jamás equivaldrán a lo que trasciende el cuerpo y la materia? No hay solución más específicamente humana que ser fiel hasta la muerte (95-96).

La búsqueda emotiva del destino de H, contemplada como una persecución cuasi-detectivesca<sup>23</sup> sobre el sentido de la vida, se cierra como un anillo de

<sup>22</sup> Con gran acierto supo expresarlo de Cortázar García Canclini (1968, 104).

<sup>23</sup> Llama la atención el paralelismo trazado en la primera secuencia un juego literario que establece el escritor sobre el cuestionamiento de la capacidad del narrador para recons-

Moebius indescifrable, que remite al mundo incognoscible y absurdo que circunda el mundo cotidiano, como ha entendido Luis Landero en el epílogo:

H, el protagonista, colecciona frases sobre la lluvia, y parece que la novela tiene también el ritmo y la melancolía de una tarde de lluvia. Quizá sea porque nos habla de la felicidad. «Los hombres mueren y no son felices», dice Camus, y repite H como lema de lo que será también su vida: un joven que vivió a fondo, que apuró en lo que pudo generosamente esos días, que se entregó a los ideales y a las miserias de su tiempo con una pasión insobornable, que conoció la poesía, el amor, la amistad, el viaje, que buscó los campos de amapolas blancas, y que luego, imprevistamente, absurdamente, murió. Y todo esto ante los ojos atónitos del padre, del brigada de la Guardia Civil, aquel personaje que pasaba por allí y que al final resulta el más conmovedor y tremendo. Al final se queda solo, con el cuadro de Kandisky. Sin entender lo que había ocurrido. Es una imagen poética y absurda: el brigada, el hijo muerto, Kandisky (Hidalgo Bayal, 2008, 107-108).

Como en *El perseguidor*, Hidalgo Bayal narra una historia abrumadoramente tierna y terrible, en la que delimita el carácter del protagonista y el fascinante rostro de una época por medio de un incesante encadenamiento de sucesos anodinos, que alcanzan un dramatismo inusitado. Como afirmara Rafael Conte de la obra de Cortázar, la de Bayal es una «serie de ‘takes’ sin fin, de tentativas en torno a un solo tema que sueñan y ruedan con la persistencia de una melodía de jazz inexorable. Esto constituye, también, una cierta manera estética y un sentido moral de que todo es cuestionable» (1968, 599); por este motivo la historia patética de H encierra un imaginario que traza «trozos de un mundo inquietante, sonrisas que nacen huecas en un universo dramático» (Quiroga 1980, 391).

Tanto la temática como los modos de indagación, con los que Hidalgo Bayal penetra en las cuestiones más relevantes del devenir humano, son semejantes a los del escritor argentino y se hallan en deuda con «vivencias sustanciales, que provienen de un mundo decadente, disfrazado, paradisiaco en cierto modo» (Jakfalvi 2014, 28). Comparte el escritor extremeño la tendencia cortazariana a captar y expresar lo inefable a través de imágenes intuitivas, que se alzan como autodesvelamiento progresivo de la realidad circundante<sup>24</sup>. Así, las amapolas

---

truir mnemotécnicamente algunos episodios de su vida para, en definitiva, reflexionar sobre la novela y la escritura autobiográfica, al mismo tiempo que premonitoriamente enfatiza el enigma sobre el destino de H: «No ha de entenderse, sin embargo, lo que sigue como un ejercicio inofensivo de recuperación, sino que ha de considerarse esta dificultad añadida a la empresa que acometo, a saber, la ilustración de cómo toda amistad genera su patología» (Hidalgo 2008, 15).

<sup>24</sup> «Ya se habrá adivinado que como siempre las palabras están tapando agujeros» (Cortázar 1970, 41). En una entrevista de Cortázar con Luis Haars manifestó: «Muchos de esos cuentos representan una especie de autopsicoanálisis. [...] La verdad es que esos cuentos, si se los mira, digamos, desde el ángulo de *Rayuela*, pueden parecer juegos; sin embargo, tengo que decir que mientras los escribía no tenían absolutamente nada de juego. Eran atisbos, dimensiones, ingresos a posibilidades que me aterraban o fascinaban, y que tenía

blancas se transforman en la encarnación de otra realidad que, alternativa al positivismo circundante (de Mora 1982, 132), muestra lo irrisorio de la tentativa y la imposibilidad de la consecución del anhelo. Las palabras y las imágenes se convierten en los instrumentos idóneos para comprender la totalidad del hombre y para el «apoderamiento del hombre como persona, del hombre viviendo y sintiéndose vivido» (Cortázar 1950, 228-229). También la visión irónica subyace en el modo de narrar de unos escritores, que gustan de la invención de palabras, generalmente eufónicas, cuyo valor semántico ha de deducir el lector del contexto en que aparecen<sup>25</sup>, de los juegos de palabras o del empleo de palabras y frases en idiomas extranjeros (reflejo del poliglotismo del escritor)<sup>26</sup>.

En *Campo de amapolas blancas*, como en el conjunto de su producción literaria, Gonzalo Hidalgo Bayal elude las recetas, reinventa el lenguaje con vitalidad nueva, otorga vida a las palabras y las pone en movimiento para emprender la travesía de la vida con discreto silencio; la sencillez lingüística, que contrasta con la conquista del lenguaje, realza el tono trágico de la narración. La palabra, impregnada de sonoridad rítmica y musicalidad, de severidad idiomática y rigor estilístico, clama por el deleite estético y por la plenitud, indaga en lo imposible y late al compás de una insatisfacción vital, de lo imperfecto e inacabado que le conduce al peregrinaje interior. En la predilección bayaliana por las simetrías, los laberintos metafóricos y las duplicidades de los destinos individuales, por lo lúdico y los juegos lingüísticos, con los que trastoca el lenguaje, percibimos claros paralelismos con el estilo de Cortázar<sup>27</sup>. Como en el escritor argentino, es una actitud vital, que subyace tras el *outsider* o el hombre absurdo, tras el cuestionamiento de la propia inadecuación y del cuestionamiento<sup>28</sup>.

*Campo de amapolas blancas* es una novela metafísica, con la que Hidalgo Bayal, a semejanza de Kafka o Cortázar, interroga por el sentido de la existencia y muestra la búsqueda del sentido, aunque no el modo de resolverlo (Curutchet 1972b, 467); deja en el lector una sensación de frustración, que evoca la estructura abierta de los finales cortazarianos, con desenlaces que, como en «El perseguidor», podrían «estar ahí o en otro lado» (Amícola 1969, 42). Privilegia el acceso a las dimensiones más profundas de lo real a través de correspondencias y analogías que transcurren por cauces secretos (juegos del lenguaje, el

---

que tratar de agotar mediante la estructura del cuento» (Haars 1973, 260-270). Este aspecto ha sido también abordado por Carmen de Mora (1982, 73).

<sup>25</sup> Es un rasgo presente en *Historias de cronopios y de famas* y en *Rayuela*.

<sup>26</sup> Véanse Amícola (1969, 64-67) y García Canclini en «Describir la literatura» (1968, 79-96).

<sup>27</sup> Son rasgos subrayados por Rosalba Campra (2009, 18-19) y Saúl Yurkievich (2004, 270-272).

<sup>28</sup> Es esta la interpretación de Fernando Aínsa (1977, 290-293): El elemento juego «se expresa en enfrentamientos de libertad-azar, juego-realidad, culpa, providencialismo, o como simple posibilidad de violar lo previsto» (292).



componente lúdico o irónico, etc.) y refleja los postulados existenciales, hasta tal punto que la propia estructura narrativa proyecta la dimensión metafísica que plantea la escritura. El escritor extremeño se apropia, como el escritor argentino, de la tradición literaria y la reescribe con genialidad, con el rigor matemático y el detallismo del miniaturista o del orfebre, con la desenvoltura y engañosa simplicidad que definen el estilo narrativo del argentino<sup>29</sup>.

Parafraseando a Cortázar, podemos decir que *Campo de amapolas blancas* culmina en la realidad, en la problemática existencial<sup>30</sup>. La irradiación universalista trasciende lo local e invita a penetrar en la dimensión ética-metafísica del peregrinaje humano, en definitiva, a plantearse la pregunta por el ser del hombre, perturbando la conciencia del lector y suscitando tantas sugerencias e interpretaciones posibles como lectores y exégetas se acerquen a sus obras. Hidalgo Bayal, como Cortázar, con el ritmo de su prosa pulida, sus descripciones penetrantes, imágenes poéticas e intuiciones acerca de los dilemas éticos que presiden la vida del hombre, sin centrarse en la reflexión sobre el absoluto, presenta unos seres que plantean la disyuntiva profunda a la que se enfrenta la libertad de cada uno, un enigma siempre abierto, que nunca se resuelve, aunque no por eso se detenga en la persecución de un horizonte<sup>31</sup>. A través de las reflexiones filosóficas, metafísicas o estéticas de sus personajes, puede el lector vislumbrar el universo del autor, sus inquietudes vitales, tesis literarias y postulados filosóficos. Por eso ambos concibieron un tipo de relato híbrido que admite la formulación ensayística y que permanece abierto a la interpretación hermenéutica. La obra de Gonzalo Hidalgo Bayal es, como lo fue la de Julio Cortázar, una obra en proceso, que se despliega de manera sostenida y que busca lo esencial del verbo, que traslada a la realización lingüística su inquietud vital y filosófica, teñida por el fluir del tiempo y el agostamiento de los sueños que no se hicieron. «El perseguidor» y *Campo de amapolas blancas* condensan la poética de sus autores y reflejan la concepción de la obra literaria como una respuesta abierta a la realidad.

---

<sup>29</sup> Acertadamente lo supo atisbar Curutchet: «En efecto, su frescura narrativa no implica el rechazo de la tradición o la ausencia de una técnica compleja y elaborada o un desigmo ciegamente esteticida. Implica, por el contrario, justamente un triunfo de la técnica, una inteligente y meditada asimilación de los valores destacables de la tradición, una exploración minuciosa de las posibilidades de la estética. (1972b, 471).

<sup>30</sup> En este sentido se pronuncia el escritor argentino en una carta del 10 de mayo de 1967: «De la Argentina se alejó un escritor para quien la realidad, como lo imaginaba Mallarmé, debía culminar en un libro; en París nació un hombre para quien los libros deberán culminar en la realidad» (citado en García Canclini, 1968, 75).

<sup>31</sup> Nos servimos de las agudas observaciones de García Canclini: «El hombre es para Cortázar una avidez obstinada, un enigma que nunca se resuelve plenamente, la persecución de un horizonte que huye. Sin embargo, su obra también afirma que esto no es un motivo para que la persecución se detenga» (1968, 110).

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Aínsa, Fernando. 1977. *Los buscadores de la utopía: la significación novelesca del espacio latinoamericano*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Aínsa, Fernando. 1984. «La espiral abierta de la novela latinoamericana». En *Novelistas hispanoamericanos de hoy*, editado por Juan Loveluck. Madrid: Taurus.
- Amícola, José. 1969. *Sobre Cortázar*. Argentina: Editorial Escuela.
- Azancot, Nuria. 2009. «Entrevista a Gonzalo Hidalgo Bayal. Sin malestar ni pesadumbre no hay nada que contar». *El Cultural*. Disponible en: <http://www.elcultural.com/revista/letras/Hidalgo-Bayal/25681>
- Benedetti, Mario. 1953. «Cuento, *nouvelle* y novela». En *Teorías del cuento. I. Teorías de los cuentistas*. México: UNAM.
- Borello, Rodolfo A. 1980. «Charlie Parker: *El Perseguidor*». *Cuadernos Hispanoamericanos* 364-366:573-594.
- Calvo Revilla, Ana. 2015. «Fatalismo existencial en la mítica y marginal de Murania en la narrativa de Gonzalo Hidalgo Bayal». *HispanismEs*. Monográfico coordinado por Natalie Noyaret, *Formes de la marginalité dans la fiction littéraire espagnole de notre temps*. Disponible en <http://www.hispanistes.org/component/content/article/31-hispanismes/471-revue-hispanismes.html>
- Calvo Revilla, Ana. 2023. *Un deambular circular: Estudios sobre la obra literaria de Gonzalo Hidalgo Bayal*. Madrid: Visor.
- Campra, Rosalba. 2009. *Cortázar para cómplices*. Prólogo de Jean Andreu. Madrid: Del Centro Editores.
- Camus, Albert. 1957. *El mito de Sísifo*. Traducción de Luis Echávarri. Buenos Aires: Losada.
- Canfield, Martha L. 2006. «Invención del cronopio: de la fantasía onírica a la fantasía literaria». En *El mundo Cortázar*, editado por Dulce María Zúñiga, 111-128. Guadalajara (México): Universidad de Guadalajara-Cátedra Latinoamericana Julio Cortázar.
- Conte, Rafael. 1968. «Doce proposiciones para un festival: Cortázar». *Cuadernos Hispanoamericanos* 222: 590-601.
- Conzevoy-Cortés, Leonor. 1980. «Cortázar: las sorpresas de lo cotidiano». *Cuadernos Hispanoamericanos* 364-366, pp. 354-361.
- Cortázar, Julio. 1950. «Situación de la novela». En *Teorías del cuento*, editado por Lauro Zavala. México: UNAM, 1993.
- Cortázar, Julio. 1962. «Algunos aspectos del cuento». *Cuadernos americanos* IX, 4: 228-299.
- Cortázar, Julio. 1970. *La vuelta al día en ochenta mundos*. 5ª ed. Madrid: Siglo XXI.
- Cortázar, Julio. 1980a. *El perseguidor y otros relatos*. Barcelona: Bruguera.
- Cortázar, Julio. 1980b. *La casilla de los Morelli*. Barcelona: Tusquets.
- Cortázar, Julio. 2013. *Rayuela*. Madrid: Cátedra.
- Cortázar, Julio. 2014. *Las armas secretas*, editado por Susana Jafkalvi. 22ª ed. Madrid: Cátedra.
- Curutchet, Juan Carlos. 1968. «Apuntes para una lectura de Cortázar. *Todos los fuegos el fuego*». *Cuadernos Hispanoamericanos* 223: 233-238.
- Curutchet, Juan Carlos. 1972a. «Cortázar: la metodología de la rebelión». *Cuadernos Hispanoamericanos* 260: 459-479.
- Curutchet, Juan Carlos. 1972b. «Cortázar: la crítica de la razón utópica». *Cuadernos Hispanoamericanos* 261: 330-337.

- Galindo Ulloa, Javier. 2012. «El tiempo, el sueño y la música en *El perseguidor*». En *Julio Cortázar. Perspectivas críticas. Ensayos inéditos*, 317-343. México: Porrúa-Tecnológico de Monterrey.
- García Canclini, Néstor. 1968. *Cortázar, una antropología poética*. Buenos Aires: Nova.
- González Riquelme, Andrés. 2003. «La máquina musical en *El perseguidor* de Julio Cortázar». *Acta Literaria* 28: 33-44.
- Gordon, Samuel. 1980. «Algunos aportes sobre crítica y ‘jazz’ en la lectura de *El perseguidor*». *Cuadernos Hispanoamericanos* 364-366: 595-608.
- Haars, Luis. 1973. *Los Nuestros*. 5.<sup>a</sup> ed. Buenos Aires: Sudamericana,
- Hidalgo Bayal, Gonzalo. 1988. *Misera fue, señora, la osadía*. Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz.
- Hidalgo Bayal, Gonzalo. 1993. *El cerco oblicuo*. 2.<sup>a</sup> ed. 2005. Madrid: Calambur.
- Hidalgo Bayal, Gonzalo. 1997. *Campo de amapolas blancas*. Badajoz: Editora Regional de Extremadura; 2008. Barcelona: Tusquets.
- Hidalgo Bayal, Gonzalo. 2010. «*Campo de amapolas blancas*: charla entre Gonzalo Hidalgo Bayal y Luis Landero». Área de Audiovisuales, de la Fundación UCM. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=2S30an76PqQ>.
- Hidalgo Bayal, Gonzalo. 2013. «El efecto M». En *El efecto M. Territorios narrativos de Gonzalo Hidalgo Bayal*, editado por Felipe Aparicio, 19-30. Jaraíz de la Vera: Ediciones La Rosa Blanca.
- Jakfalvi, Susana, ed. 2014. «Introducción». En *Las armas secretas*, de Cortázar, 9-62. Madrid: Cátedra.
- Mac Adam. 1971. *El individuo y el otro. Crítica a los cuentos de Julio Cortázar*. New York / Buenos Aires: La librería.
- Matamoro, Blas. 1980. «De tránsitos y lejanías». *Cuadernos Hispanoamericanos* 364-366: 39-45.
- Merlino, Mario. 1980. «Tránsitos». *Cuadernos Hispanoamericanos* 364-366: 58-83.
- Mora Valcárcel, Carmen de. 1982. *Teoría y práctica del cuento en los relatos de Cortázar*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos-CSIC.
- Nohe, Hanna. 2013. «Traduciendo *Campo de amapolas blancas*: un ejemplo del estilo poético-poemático bayaliano». En *El efecto M. Territorios narrativos de Gonzalo Hidalgo Bayal*, editado por Felipe Aparicio, 275-293. Jaraíz de la Vera: Ediciones La Rosa Blanca.
- Paoli, Anne. 2013. «Del espejismo de una felicidad anhelada al espejo de una juventud fracasada: el relato de *Campo de amapolas blancas* de Gonzalo Hidalgo Bayal». En *El efecto M. Territorios narrativos de Gonzalo Hidalgo Bayal*, editado por Felipe Aparicio, 51-66. Jaraíz de la Vera: Ediciones La Rosa Blanca.
- Peri Rossi, Cristina. 1980. «El ángulo del narrador o un tal Julio Cortázar». *Cuadernos Hispanoamericanos* 364-366: 237-241.
- Pozuelo Yvancos, José María. 2008. «Cronopio desdichado y húmedo». *ABC Cultural*, 19 de julio, 13.
- Quiroga Clérigo, Manuel. 1980. «“Los relatos”: ese universo... de Julio Cortázar». *Cuadernos Hispanoamericanos* 364-366: 391.
- Reig, Rafael. 2011. «Partitura e Instrumento». *ABC Cultural*, 29 de enero, 9.
- Sánchez Garay, Elizabeth. 2012. «Formas jazzísticas en la narrativa de Cortázar». En *Julio Cortázar. Perspectivas críticas. Ensayos inéditos*, 49-74. México: Porrúa-Tecnológico de Monterrey.
- Satué, Francisco Javier. 1980. «Cortázar: la esencia de una búsqueda permanente». *Cuadernos Hispanoamericanos* 364-366: 46-56.

- Sola, Graciela de. 1968. *Julio Cortázar y el hombre nuevo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Sosnowki, Saúl. 1976. «Entrevista a Julio Cortázar». *Hispanérica* 5, 13: 51-68.
- Trinidad Muñoz, Antonio. 2013. «*Campo de amapolas blancas* en *Las murallas del mundo*: presencia de Bayal en la narrativa de Álvaro Valverde». En *El efecto M. Territorios narrativos de Gonzalo Hidalgo Bayal*, editado por Felipe Aparicio, 67-86. Jaraíz de la Vera: Ediciones La Rosa Blanca.
- Viola, Manuel Simón. 2010. «Gonzalo Hidalgo Bayal». En *Literatura en Extremadura (1984-2009)*. II. *Narrativa*, 205-230. Mérida: Editorial Regional de Extremadura.
- Yurkievich, Saúl. 2004. *Julio Cortázar: mundos y modos*. Madrid: Edhasa.

Fecha de recepción: 10 de septiembre de 2019.

Fecha de aceptación: 13 de enero de 2020.