

Enigmas y paradojas en *El Cerco Oblicuo* de Gonzalo Hidalgo Bayal

Enigmas and Paradoxes in *El cerco oblicuo* by Gonzalo Hidalgo Bayal

Ana Calvo Revilla

Universidad CEU San Pablo de Madrid

RESUMEN

El presente artículo se centra en el análisis de *El cerco oblicuo* (1993), de Gonzalo Hidalgo Bayal. A través del estudio de las huellas intertextuales que configuran el universo imaginario de esta novela de viaje, pretendemos dilucidar algunas de sus claves temáticas y estilísticas que presiden su construcción narrativa laberíntica y enigmática.

Palabras Clave: *El cerco oblicuo*; Gonzalo Hidalgo Bayal; intertextualidad; Kafka; Poe; Borges.

ABSTRACT

This article focuses on the analysis of *El cerco oblicuo* (1993), by Gonzalo Hidalgo Bayal. Through the study of the intertextual links that form the imaginary universe of this travel novel, we try to explain some of the thematic and stylistic key elements that are characteristic of the labyrinthine and enigmatic construction of the author's narrative.

Key words: *El cerco oblicuo*; Gonzalo Hidalgo Bayal; Intertextuality; Kafka; Poe; Borges.

1. *EL CERCO OBLICUO*, UN VIAJE INTERIOR

El cerco oblicuo, de Gonzalo Hidalgo Bayal —publicada inicialmente en la serie Primera Estampa de la editorial Calambur (1993) y reeditada sin variación alguna en el texto en 2005— es una enigmática y críptica narración, que, como la pieza musical de Bach que la inspira, *Variaciones Goldberg*, trasciende el paso del tiempo sin perder un ápice de su magnificencia áurea. Si, como afirma el escritor extremeño, toda novela es un viaje (Hidalgo, 2011: 16), diremos que esta narración representa el viaje interior de un individuo, que

emprende la búsqueda del sentido de la existencia y concluye con el hallazgo del sinsentido¹. Esta es la clave narrativa, que aún las treinta secuencias que configuran la obra: un viaje al conocimiento de sí mismo, a través de una pretendida explicación racional de la existencia y de la exploración de la conciencia. Severo Llotas, un hombre maduro, previsor y desconfiado, que ha trabajado, primero, en una agencia inmobiliaria madrileña y, posteriormente, en una compañía de seguros de Soria, rememora, mediante un ejercicio de escritura en primera persona, su «andante geografía», que anota en un cuaderno con tapas de hule (Hidalgo, 2005: 166), teñido de resonancias machadianas², que tendrá también el interventor de la emblemática paradoja bayaliana (Hidalgo, 2004). El yo narrativo de la historia es un hombre oscuro y solitario, prisionero de unas rutinas que lo conducen desde su vivienda en la madrileña calle de San Bernardo (en la que vivió el autor a su llegada a Madrid para cursar estudios de Preu y, posteriormente, Filología Románica y Ciencias de la Imagen en la Universidad Complutense) hasta su hábitat de trabajo en Jacometrezo, que comienza el relato solipsista de lo que ha sido su estéril, desdeñada y mediocre vida, quizá para ordenar sus ideas, como hiciera el protagonista anónimo de *Sí*, de Thomas Bernard, en su soliloquio desesperado. No estamos, por lo tanto, ante la historia de un viaje físico de desplazamiento (urbano o provinciano, ya por el trazado madrileño o desde Madrid a Soria y viceversa), sino ante la historia de un viaje interior, desesperado y agónico, sedentario y estático, del hastío vital de quien se debate contra la finitud, al percibir que no puede salir del presente (eterno retorno) en el que se encuentra condenado al fracaso, pues le está negado el final de la escalera (Hidalgo, 2011: 16).

El cerco oblicuo narra la quiebra que, en la vida metódica, planificada y sin espacio para la improvisación o la sorpresa, supuso la llamada telefónica de una mujer, Gloria Fernández, que, desde una aparente errata inicial en un anuncio que publicitaba la venta de un «ático concéntrico» (en lugar de «céntrico»), paulatinamente, lo irá conduciendo por unos laberintos interiores, imprevistos de un agobiante y extraño clima kafkiano. Desde el desliz lingüístico inicial —que no desestima el escritor al convertirlo en vida—, la vida de

¹ En adelante citaremos por la última edición. Esta novela, que ocupa el segundo lugar en la producción novelística del extremeño, no ha sido objeto, hasta el momento, de una investigación concreta, aunque sí ha sido objeto de atención en los escasos estudios existentes de Manuel Simón Viola (1998 y 2005). No ha recibido un tratamiento singular en la obra *El efecto M. Territorios narrativos de Gonzalo Hidalgo Bayal*, de Felipe Aparicio Nevado (2013), donde se recogen los frutos del I Coloquio Internacional celebrado en la Universidad de Haute-Alsace (ILLE), en la ciudad de Mulhouse, que contó con la presencia del escritor.

² Antonio Machado trabajaba sobre unos cuadernos de hule negro; así lo corrobora el legado manuscrito que custodia la Institución «Fernán González» de Burgos, propietaria del fondo machadiano, que contiene diversos cuadernos, entre otros, el cuaderno con cubierta de hule negro, con los borradores de poesías publicadas en *Poesías completas* (1917), o el cuaderno que contiene los borradores del «Prólogo» a *Helénicas* de M. H. Ayuso y el artículo «Para el primer aniversario de Idea Nueva», etc. (Lobato, 1992; Machado, Alonso e Ibáñez, 2004).

Severo Llotas girará, como la hormiga de Escher, en torno a las peripecias de esta mujer, en la que el protagonista cifra su salvación; esta salvación a través del amor será una meta inalcanzable, pues, como el cartel y eslogan «Vivir es volver», que ella, bajo el pseudónimo Saulo Agilor, presenta al concurso que convocaba la revista *Cuarto y mitad*, no alcanza su fin. En estrecho paralelismo con el «Vivir es ver volver» azoriniano, *El cerco oblicuo* alude a la idea del eterno retorno y remite a la estructura circular y laberíntica, al cerco que, como el paratexto indica, no alcanza la plenitud de la perfección del círculo, condenado a permanecer oblicuo o elíptico, por lo tanto, al fracaso existencial. La obra, como el resto de la narrativa de Hidalgo Bayal, forma parte ya de esa letanía introspectiva que, sobre un personalísimo paisanaje literario y un lúcido y clarividente aislamiento, gira en torno al ser humano e interpela al lector considerado en su individualidad y yo irreductible.

Partiendo de que los temas y motivos literarios son «elementos de un imaginario difundido y continuamente enriquecido» (Trocchi, 2002: 163), es decir, son polisémicos y, por lo tanto, están sujetos a múltiples interpretaciones y reescrituras, *El cerco oblicuo* configura un imaginario polifónico personalísimo —que el lector de la obra bayaliana identificará— en permanente diálogo con la tradición literaria, al tiempo que adquiere un significado propio. La intertextualidad múltiple acecha al lector, que puede verse tentado de desviarse del curso de la historia narrada y abrirse camino entre las numerosas bifurcaciones y ramificaciones textuales que se le presentan; son tantas y están tan bien engarzadas en la obra, que su lectura requiere un lector avezado; asimismo, la construcción narrativa precisa que el lector posea una elevada competencia literaria para discernir la originalidad de la maniobra constructiva, detectar los mecanismos intertextuales que se han traspasado de un texto a otro, la copresencia de otros discursos artísticos que la habitan (una plétora de las voces literarias, filosóficas, fílmicas, musicales, etc.), y para desentrañar así su riqueza literaria, filosófica, ética, etc. Son diversos los niveles de lectura que ofrece la novela; indudablemente, dada la riqueza intelectual y cultural que alberga, el acto de lectura de *El cerco oblicuo* será más completo y funcionará de manera más plena, cuando sea percibido en su integridad, tanto en el contexto de la tradición literaria como en la totalidad de la obra del escritor extremeño.

Son muchas las huellas intertextuales, las relaciones dialógicas y polifonías textuales, que nutren la trama ficcional de *El cerco oblicuo*, de acuerdo con la formulación de Julia Kristeva (1967), o con la concepción de la intertextualidad genettiana como «relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro» (Genette, 1982: 53-62)³; en unas ocasiones, la presencia de otros

³ Gerard Genette en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1982) estableció dentro del fenómeno de la transtextualidad cinco tipologías: intratextualidad, extratextualidad, interdiscursividad, metatextualidad, paratextualidad.

textos es perceptible de manera explícita y literal, a través de la utilización de la cita tradicional, entrecomillada, que no siempre va acompañada de la correspondiente referencia explícita; en cualquier caso, sea con o sin referencia explícita, se transforma en un mecanismo auxiliar que orienta la lectura; en otras ocasiones asistimos a una intertextualidad oculta, literal pero no declarada (denominada *plagio* por Genette), por lo tanto, sin apariencia formal explícita; y, en otras, estamos ante referencias alusivas, es decir, ante enunciados, «cuya plena intelección supone la percepción de una relación entre él y otro al que remite necesariamente una u otra de sus inflexiones» (1982: 53). No pretendemos tanto hacer una enumeración detallada de cada una de ellas, como aludir a su funcionalidad dentro de la trama. La huella de algunas lecturas (Homero, Platón, Spinoza, Kafka, Juan Ramón Jiménez, Azorín, Ramón Pérez de Ayala, etc.) diseña el trazo por donde discurre el pensamiento de Gonzalo Hidalgo Bayal, dada su preferencia por el discurso más que por la acción (Hidalgo, 2011: 13); aunque somos conscientes de que, como él mismo ha aprendido de su maestro Rafael Sánchez Ferlosio, algunas de estas correlaciones observables no tienen otra existencia que la del puro nexo constatado (Hidalgo, 1994: 64), nos pueden ayudar a calibrar la razón narrativa de su autor⁴.

2. LA EXPULSIÓN DEL PARAÍSO Y EL DESPRECIO CÓSMICO DE LA REALIDAD

El cerco oblicuo se sitúa en el eje de la narrativa bayaliana, una narrativa que se presenta surcada por la conciencia de que las puertas del paraíso están cerradas para el hombre y de que este se encuentra entre las redes enmarañadas del mundo, como subrayara Kleist (1970: 948). La novela reviste tintes kafkianos, no solo porque en sí misma se nos clave como un hacha, resquebrajando nuestro espíritu, y nos invite a adoptar una respuesta ética, sino también porque se vuelca, como hicieran Kafka y Camus, en una existencia (el *Dasein* heideggeriano), orientada hacia el fracaso. Si algunos críticos ya han advertido en la obra de Kafka la narración de un descenso a los infiernos horizontales de Praga (Izquierdo, 2003: 905), podríamos decir que en *El cerco oblicuo* asistimos el descenso a los infiernos del escenario urbano de la capital de España. Con la tiranía que a sí mismo se impone al trazar un re-

⁴ «Por razón narrativa cabe entender cierta forma de predeterminación esencial y la decidida disposición personal que subyace en el proceso literario, desde la situación preverbal y silenciosa que ilumina el entendimiento del escritor y pone en marcha los mecanismos remotos de la narratividad hasta el comportamiento y los productos lingüísticos resultantes. En cuanto esencial, la razón narrativa se afirma como necesidad y condición y en cuanto personal, cifrada en la actitud del escritor ante la realidad y en el equilibrio entre el objeto y el sujeto, exige la subordinación del saber al ser, de la ciencia a la conciencia y del oficio a la verdad» (Hidalgo, 2007: 11).

corrido triangular por su callejeo cotidiano desde su casa hasta la agencia inmobiliaria, el protagonista va de manera paulatina adentrándose en los abismos del averno madrileño; si geográficamente desciende hacia las periferias urbanas, interiormente se encamina hacia la toma de conciencia de la nada que lo rodea. Como en la *Divina comedia* del poeta italiano, el protagonista parece anclado por una fuerza centrípeta que lo conduce al abismo; especialmente dantesco y lúgubre es el descenso a los infiernos suburbiales, donde los espacios y los personajes anónimos que los habitan se transforman en espejos topográficos fidelísimos de la soledad humana que preside la narración: un infierno sórdido, habitado por tipos sacados «de remotos mundos destruidos, de los márgenes del tiempo, de quién sabe qué paraísos artificiales» (76), de resonancias baudelaireanas. En este ámbito irredento y elegíaco no se atisba redención posible, ni multiplicación de panes y peces para alimentar la hambre humana, solo «la multiplicación de la sordidez» (75), «en los umbrales de una noche gloriosa» (78). A medida que Severo Llotas desciende por los tres círculos del mundo eterno e invisible, por los vericuetos de su existencia, acompañado en su último tramo por Saúl Olúas, un Virgilio Bayaliano (autor, como el escritor extremeño, del libro *Amad a la dama* y, como él, amante de las leyendas muranienses), el narrador asume la idea de que la realidad ha sido «un espejismo, el sueño de una idea platónica» (147) y percibe la gravedad y hondura de una existencia, que transcurre en el devenir de un tiempo que «no ha hecho sino girar sin descanso, día y noche» (151) en torno a la trágica certidumbre de que la vida no es sino la peripecia de un insomnio, de una desazón, en un descenso que nunca tiene fin (173), hasta encontrarse con la amenaza de la nada. Dicho descenso discurre paralelo al que ha de efectuar el lector de esta laberíntica narración, obligado a trascender la historia superficial que se le cuenta (los peregrinajes urbanos e interiores) para adentrarse por recovecos y vericuetos, unos existenciales y otros intelectuales, donde reviste relevancia la tradición cultural occidental. Como la obra de Flaubert, también la de Hidalgo Bayal es polifónica, una inmensa cita, en la que se da cabida a una vasta tradición cultural occidental; por este motivo, su producción literaria requiere una concienzuda relectura y un modelo de lector, quizá inexistente, si trazamos un paralelismo con la consideración que de la obra de Benet hizo Darío Villanueva (1973: 16).

Hidalgo Bayal se suma a la lista de escritores que, desde Poe a Kafka o Borges, han utilizado la imagen del laberinto como emblema del caos. Desde el capítulo inicial están dibujadas las coordenadas de la trama: los contornos de la existencia, en los que el yo narrativo, nuevo Dédalo, preso de sí mismo, se encierra en su laberinto mítico, donde aplica la teoría del triángulo, de raigambre cartesiana, con el fin de proteger la perfección de su callejeo urbano diario. Severo Llotas convierte todo (la ciudad de Madrid, las relaciones personales, el entorno político y social, etc.) en un laberinto, que alza como ámbito de poder y reducto, que da acogida al trazado de su soledad y aislamien-

to. El afán de dominio, que late en su anhelo de transformar y violar las leyes naturales con el ejercicio de la racionalidad científica y geométrica, queda paulatinamente suplantada por el fluir de la vida, que, sin aspirar a la trascendencia, discurre con angustia, en «tensión hacia una perfección siempre lejana» (Vattimo, 1979: 207).

Severo Llotas es, como Niels Lyhne, el héroe de Jens Peter Jacobsen (2003), un Hamlet, vencido por el cansancio, que, en el fluir de una temporalidad incesante advierte, en plena sintonía con la audición incesante e insistente de la cara A de las *Variaciones Goldberg*, que la vida, como la música, es tiempo que retorna siempre sobre la «superficie del tedio» (176). Ante un mundo caótico e inmerso en una situación fáctica, en la que se impone la ausencia de valores universales, el protagonista no descubre salida ninguna y, ante la imposibilidad de solventar las contradicciones y de remontarse hacia valores trascendentes, advierte el desencantamiento del mundo (*Entzauberung der Welt*), hacia el que nos abocaron la carencia de referencias estables y el proceso de racionalización de las sociedades modernas desacralizadas. El protagonista bayaliano representa la lucha encarnizada entre el análisis racionalista de la realidad y el esfuerzo ético por restaurar el sentido a la existencia y buscar un valor universal, sin alcanzarlo. Se encuadra así dentro de una literatura que, según Claudio Magris, pertenece «a las peripecias de la búsqueda y del desencanto, al mundo abandonado por los dioses y huérfano de inocencia épica» (Magris, 2012: 450). Efectivamente, a los dioses paganos (no se menciona a Dios) les otorga Llotas el desprecio «cósmico» de la realidad material (24). Los numerosos elementos bíblicos adoptados aparecen invertidos, desacralizados en su mayoría, pues hacen referencia a una realidad pagana, como el bautismo cotidiano, de inmersión en café con leche y en el olor a fritanga, que componen el desayuno matutino de Severo Llotas, antes de incorporarse al trabajo (8); o la referencia explícita al pasaje bíblico, que relata la curación que Jesús hace de la hemorroísa (Mc 5, 2), una mujer que, debido a la impureza legal que revestía su enfermedad, no podía acercarse a nadie y que busca, entre una muchedumbre que rodea a Cristo, abrirse paso para tocarle la orla de su vestido, mujer que en la novela no es otra que Gloria Fernández.

3. LA NÁUSEA RACIONAL Y LA DISGREGACIÓN AFECTIVA DEL HÉROE

Durante uno de los numerosos coloquios, que mantuvimos con el escritor a lo largo del Coloquio Internacional celebrado en la Universidad de Haute-Alsace en octubre de 2012, señalaba Gonzalo Hidalgo Bayal que le hubiera gustado titular *El cerco oblicuo* como *El espacio del corazón*, ilusión que desechó por no encontrarse con la expresividad que le proporcionaría la lengua italiana con el término *cuore*. Quizá este título hubiera atormentado o

inquietado más al lector, que, con la ayuda del paratexto, se hubiera encontrado más fácilmente ante la aniquilación de la expresión vital, la supresión de los sentimientos y las pasiones; si, como el escritor señala en una anotación de su blog, el título debe proporcionar «una propuesta, una guía de lectura, a veces una trampa, un señuelo, una artimaña»⁵ en este caso —podría proceder de la primera estrofa de *Epístola a Arias Montano*, de Francisco de Aldana⁶, o de los versos 13-14, del canto X del Paraíso de la *Divina comedia*⁷—, el título enigmático y abierto advierte a los lectores de que se hallan ante una materia narrativa cercada, opresiva y obsesiva, que girará sobre el desencanto y la desolación que persiguen la existencia del hombre sobre la tierra. Nuestro héroe encarna la escisión del sujeto contemporáneo, apartado de la totalidad de la vida y fragmentado en su ser más íntimo, que ha abordado la literatura moderna (Magris, 2012: 447). Ante un mundo disgregado y ante la aniquilación del sentido, Severo Llotas, con su teoría del triángulo, laberintos mentales y artificios verbales, siente la tentación de diseñar geoméricamente una solución racional a la propia existencia, aunque el sentido de la misma le es negado. Huérfano de certezas, sometido al vaivén de los conflictos y emociones interiores, serán la sucesión de acontecimientos y el devenir de las vivencias afectivas los que vayan configurando su vida y conduciéndolo a la conciencia de su vacuidad y ensueño, de su naturaleza espectral y fantasmagórica.

Mientras evoca, con la distancia del tiempo, el recuerdo de las proximidades geográficas sorianas, cuando contemplaba las nítidas nieves que se mantenían casi durante todo el año en el Moncayo, y bajo la fuerza de las dos conciencias que revitalizan a todo ser humano, la espera y la memoria (Hidalgo, 2005: 22)⁸, Severo Llotas evoca la espera de Gloria Fernández, «capricho negro de una mujer absoluta, universal, en sombra» (24), mientras se apoya de manera lánguida sobre una de las columnas del porche del emblemático Cine Azul, donde aguarda una gloria y una dicha que nunca llegarán, y que, como observará el lector, lo conducirán con el paso del tiempo al punto inicial de la espera. Con este desafío, y presa del desasosiego, también él «hombre en la sombra» (33-34), vigila desde su cueva interior, de resonancias platónicas (su mente atormentada, desde la que contempla solo sombras, sin afán

⁵ Hidalgo Bayal, Gonzalo (2011). «Aracia», *Blog del escritor* [en línea]. 5 de febrero, disponible en: <http://bayal.blogspot.com.es/2011/02/aracia.html> [Ref. de: 6 de mayo de 2013].

⁶ «Montano, cuyo nombre es la primera / estrellada señal por do camina el sol el cerco oblicuo de la esfera, // nombrado así por voluntad divina, / para mostrar que en ti comienza Apolo / la luz de su celeste diciplina [...]» (Aldana, 1997: LXV, 437).

⁷ «[...] y allí comienza a disfrutar del Arte / de aquel maestro que tanto lo ama // en sí, que nunca de él quita la vista. // Mira cómo de allí se aparta del círculo / oblicuo que conduce los planetas / satisfaciendo al mundo que los llama» (Alighieri, 2005: 579).

⁸ A partir de aquí, las citas al texto de *El cerco oblicuo* (2005) se harán, para no entorpecer la lectura, mediante la indicación de páginas únicamente.

alguno de afrontar la realidad), la acera de la Gran Vía, el semáforo y el paso de peatones por donde pudiera llegar Gloria. Náufrago en la muchedumbre, Severo Llotas se erige a sí mismo en redentor pagano, que anhela «moldear a Gloria Fernández a imagen y semejanza de la noción suprema de la mujer, la mujer ontológica» (60), que será no su gloria sino su condena. A partir de ese momento, esta mujer inaprensible, enigmática e inaccesible, encarnará la imagen del objeto del amor que, al escapársele, aviva el deseo erótico y los ejercicios de la seducción. Fue la quinta vez que vio a Gloria cuando percibió el «singularísimo tacto» que solo el cuerpo de Gloria, nueva hemorroísa, podía causar (54); el erotismo anteriormente había sido anticipado a través de su hechicera voz, impregnada de «sensualidad pagana» (21). El protagonista, «educado desde la infancia en el temor sagrado de la carne y convertido, por consiguiente, en un retrógrado de la lujuria» (54), «convencido como estaba de que los mejores pensamientos son los prohibidos» (11), muestra en una descripción fotográfica magistral —propia de una escena cinematográfica— su remordimiento ante las seducciones de Gloria (54-55) y confiesa, ante el atisbo de un abismo desconocido, «una tristeza inaplazable que, como a una marioneta desmadejada» lo empuja hacia el remordimiento (55), un indefinible temor, que le permite comprender que no era sino «el objeto pasivo de su obsesión profesional» (57) —de su consagración a la pintura—, y que le insinúa que debía comenzar la retirada. Esta desacralización asume un papel relevante en una de las afirmaciones de Severo Llotas, en la que alude, a través de una dialogía de significación abierta, a la realidad eucarística y a la epifánica belleza y gloria mundanas, es decir, al erotismo ante la presencia táctil de Gloria Fernández:

El tacto de la gloria, sin embargo, como digo, tal vez por su naturaleza inmaterial, queda prohibido al hombre o, en todo caso, se verifica sólo en su esencia alimentaria, pero llegado hasta este punto, siempre desestimé con repugnancia «comerás Gloria, etcétera», tanto por la consecuencia escatológica de la adversativa, como por el sentido oscuro del comer, entre la antropofagia y la comunión (63-64).

Gonzalo Hidalgo Bayal, siguiendo una técnica muy cervantina, inserta varios relatos dentro de la novela, a través de los cuales el narrador maneja los componentes temporales de la trama. El primer relato, un relato de desventura, tiene lugar en el capítulo 5; la pregunta de Gloria Fernández: «¿Todavía tienes claustrofobia?» (27) le permite a Severo Llotas mostrar al lector el conocimiento previo que entre sí tenían los protagonistas; narra entonces las actividades subversivas del orden político y social del grupo de los *inmureles*, las cuales culminaron en la última noche de la *inmuralidad*, con su detención y condena de un año en Carabanchel, y que, en definitiva, consume en «la soledad radical de la celda» (30). La pregunta «¿Te gusta ser Severo?» (60) permite que el narrador inserte en el capítulo 11 un segundo relato, donde narra la emboscada, que le perpetraron a su tío paterno mientras cumplía

con una misión secreta, que saldó con su muerte, cerco al que atribuye su onomástica y que fue el presagio de una «triste herencia» (60). La tercera cuestión «¿Por qué no has vuelto a la militancia política?» (66) propicia un nuevo relato, esta vez en presencia de un personaje que responde al sobrenombre de Foneto, un «sujeto moreno, de faz cisterciense y pelo corto, con barba, sin bigote» (65), sabio y moderado, que preparaba la tesis en filología románica sobre un escritor contemporáneo —un desdoblamiento del autor—, al que encuentra una tarde de viernes en el café Viena, adonde había acudido para acompañar a Gloria; se cuenta en este momento, con la maestría de quien domina la narración oral y el arte de contar historias, los orígenes de la enigmática leyenda del caballero de la cruz invertida, que recorre y vertebra gran parte de la producción literaria bayaliana. Dentro de la trama argumental, este nuevo relato, narrado por Gloria Fernández, gira en torno al símbolo de la cruz invertida (con la cabeza del crucificado hacia el suelo en señal de burla), que ha formado parte de los ritos satánicos —el narrador la considera herética—; hace referencia a la historia del último caballero de la cruz invertida, a quien un emperador, asesorado por sus nobles, hizo buscar para salvar del asedio que sufría la ciudad «amurallada», una fortaleza que había sido víctima también de una peste, que causaba estragos y diezmaba a su población (hambre, demencia, etc.); la tardanza de la llegada del caballero —coincidente con la retirada del campamento enemigo— impide, primero, que este salve a su pueblo y, después, que sea recibido por el emperador; nos encontramos ante un redentor, que no encuentra al pueblo al que ha de redimir, y ante el hombre, que se redime y salva a sí mismo, que «se instaló en la orilla del mar, no muy lejos de la fortaleza, y llevó una vida austera, dedicada íntegramente a dos únicos pensamientos» (70): alimentar su orgullo herido y anhelar un nuevo asedio de la ciudad por tropas enemigas que hicieran necesaria su ayuda, «pero lo cierto es que pasaron los años y ya nunca lo llamaron» (71). ¡Cuántas resonancias de *El desierto de los tártaros*, de Dino Buzzati, puede advertir el lector! La enigmática leyenda «obstinada y trágica» aparece posteriormente en *Amad a la dama* (2002), donde se cuenta que pesa como una maldición sobre las ruinas de la casa de Santa Bárbara, que llegó a ser propiedad de los padres hervacianos tras la donación de una «herencia huérfana o beata»⁹. El relato de Gloria Fernández deja a Severo Llotas encerrado «en un silencio obstinado, culpable, delator» (71), y al lector con el eco del relato «El corazón

⁹ En *Amad a la dama*, de Hidalgo Bayal, se narra que este edificio del siglo XVIII había sido construido por el cuarto hijo del marqués de Santa Bárbara, quien había sido considerado por los eruditos autóctonos un noble hereje engreído, megalómano, heterodoxo, «lector de los enciclopedistas franceses y volteriano», «víctima del racionalismo ilustrado», que, una mañana de viernes santo de 1781, fue hallado por sus criados «muerto, crucificado en una cruz invertida», como consecuencia del pacto satánico que había realizado. En *El cerco oblicuo*, *Amad a la dama* es una obra de Saúl Olúas, personaje secundario de la obra, escritor de obras palindrómicas. Un nuevo juego intratextual tan del gusto del escritor extremeño.

delator», de Edgar Allan Poe, y con el recuerdo de la imagen del protagonista que, noche tras noche, seguía sentado, escuchando en la pared los taladros, que acústicamente presagiaban la muerte. También Llotas presagia su rumbo hacia la muerte y la nada, no sin que antes se alcance en su horizonte vital, de la mano de Gloria Fernández, un nuevo cerco, el de la sociedad del espectáculo y la revolución estética, que soñaba la vanguardia vienesa de la segunda posguerra, la «Wiener Gruppe», con sus postulados del abandono a la excitación y estímulo de los sentidos, al gusto por la publicidad y por los materiales visuales (la revista *Cuarto y mitad*), por las expresiones alógicas, etc., en definitiva, otras tantas manifestaciones de la fuga del yo interior con el peregrinaje por el sendero de la extravagancia, que provocará su metamorfosis valle-inclanesca o kafkiana:

Buscaron entre la ropa de Gloria, todos metidos en el desfiladero, una camisa que se adecuara al acontecimiento y que, al mismo tiempo, me quedara bien. Se decidieron finalmente por una blusa enorme, sin cuello, de un azul eléctrico fulgente, que, por lo demás, era la única que convenía a mi corpulencia. El circulano medio me prestó su americana estival, florida y estricta, a cambio de una prenda de Gloria que le vehiculaba. La generosidad del circulano bajo, por su parte, a saber, una corbata que semejava servilleta y desprendía un brillo dulzón, el plagio de un amarillo venenoso, completó mi figura, el espectro grotesco de un fantoche, un oficinista mediocre de cintura hacia abajo y un artista en ridículo hacia arriba (79).

«Hete aquí vehiculando, Severo» son las palabras que a sí mismo se dice Severo Llotas, cuando los circulanos inician kafkianamente su metamorfosis de naturaleza esperpéntica, su transformación en «el espectro grotesco de un fantoche». El narrador se percibe a sí mismo como un personaje de una trama caricaturesca, de corte expresionista, que evoca la presencia de Valle-Inclán. Es, asimismo, en este capítulo 15, donde el relato bayaliano, con concreción plástica, desciende hasta los abismos de la miseria humana, allí donde la degradación de su dignidad adquiere una de sus cimas hasta provocar la «náusea racional» (77), que la conducta de Gloria, bajo el sinónimo de Saulo Agilor, provoca durante el fallo del concurso que la revista *Cuarto y mitad* convocaba y que le otorgaba el primer premio a su cartel y eslogan «Vivir es volver». Es ella quien conduce al protagonista a maldecir su propia existencia (82). En el capítulo 17 prosiguen el escarnio grotesco, el *descensus ad inferos* y la degradación del personaje, cuando una mañana, mientras acudía a su cita cotidiana con el quiosco, se topa con la portada de la revista *Cuarto y mitad*, que ofrece un reportaje fotográfico de la fiesta, donde se contempla a sí mismo deplorable, objeto de burlas y escarnios, como «un acróbata enfático que se contorsionaba bajo la mirada compasiva de la diosa» (89), nuevamente cercado, sujeto a una condena «eterna e interior» (91).

En otra de las esperas, a las que somete Gloria a nuestro protagonista, un ejemplar atrasado de la revista *Cuarto y mitad* acapara su atención a través de un círculo rojo, que enfatiza la presencia de un artículo sobre un conjunto de

textos en verso y prosa, que configuran el libro *Ay, mariposa herida*, de Saúl Olúas y ofrece una primicia editorial: la evocación de una experiencia amorosa, en la que la interposición de dos personajes enigmáticos, de aspecto lunático y con modales grotescos, se burlan de los protagonistas de la historia y del lector, que es introducido en una construcción literaria laberíntica, que se va tiñendo progresivamente, en la que puede ser considerada la segunda parte de la obra, de un tono surrealista y onírico. Una melancolía ineludible e inexpressable late en el relato que Severo Llotas hace de su vida, de la pasión amorosa, que lo ensalza con el ímpetu de su fuerza de salvación, cuando Gloria reclama de él «la exposición final de la materia» (132), su desnudo, para perfilar su retrato; esto le hizo comprender que había sido la materia elegida para el sacrificio (132), un sacrificio pagano que culmina en el escarceo amoroso y peregrinaje por la superficie de la carne, profundamente aturdido por una profunda certeza metafísica: «que los dioses, en su magnificencia, me habían otorgado un anticipo de la verdad y de la belleza, es decir, de la idea, del ser en sí» (135), si bien pronto lo hiere el vacío de la caída:

Por primera vez en la ejecución de aquel trayecto geométrico, mi pensamiento se dividía entre la certidumbre del modelo y la ofuscación del instinto. ¿Qué íbamos a hacer ahora, ajenos, trascendentes? ¿Cómo esconder la miseria de nuestra entrega, el filo químico y vegetal de nuestra desazón? La sola imagen de un segundo ejercicio de desnudez, el mero ensueño de una nueva simetría corporal, la insinuación difusa, en fin, de otros lazos y otros nudos, de livianas ataduras, me estremecían y zarandeaban: del temblor a la desazón, de la ansiedad a la tristeza (136).

Severo Llotas, con la conciencia de su unidad individual erosionada, aturdido sentimentalmente por la desazón que había presidido los últimos acontecimientos, se dirige al ático de Gloria; la puerta abierta de un ático ya deshabitado enfatiza el revés amoroso sufrido y delata la huida de Gloria; la presencia de un «sujeto pintoresco, mal vestido, sucio, sin afeitarse» (137), que portaba los signos de la decrepitud y que no es otro que Saúl Olúas, se transforma en otro de los símbolos del eterno retorno, del cerco que lo aprisiona; desde la leyenda breve muraniense de «El caballero de la cruz invertida», que fue censurada por el régimen y condenada al olvido, hasta la errata en el poema cuyo verso decía «la certeza de que eso es cielo, es piedra», donde la aparición del término «corteza» por «certeza» le valió el desprecio de la crítica y lo condenó también al silencio; nuevamente, la irrisión y la burla son las venganzas de unos dioses que «disponen del noventa por ciento de nuestros actos para vengarse» (151).

4. LA SOLITUD ONTOLÓGICA: UNA CONDENA INEVITABLE

En *El cerco oblicuo* convergen los elementos dramáticos kafkianos con los esfuerzos borgianos por trascender la realidad histórica, que soporta la ficción,

y percibir el *drama personae* en un ámbito trascendente, elevando a categorías universales la concepción determinista y laberíntica de la existencia. Si en el relato borgiano *La casa de Asterión*, el protagonista se encuentra encerrado en un laberinto, que no es otro sino su existencia, donde permanece en un estado de incesante vigilia, acechante, asistiendo a su soledad como una condena inevitable y sin salida, ante la cual la única liberación sería la muerte; en *El cerco oblicuo*, Severo Llotas, como el Asterión borgiano, percibe que su existencia se encuentra inmersa en una trama ineludible, pertenece a una realidad superior que le ha sido vedada y que lo obliga a ser espectador, condenado a una *solitud ontológica*, en una sucesión infinita de espacios y tiempos, que es condición común de la naturaleza humana: «la maraña irreversible del destino, los insignificantes ringorrangos de la propia geografía» (Hidalgo, 2005: 12), que semánticamente enlazan con el primer verso del poema borgiano «El laberinto»: «Zeus no podrá desatar las redes de piedra que me cercan». No cabe duda de que con esta imagen o con otras, como con la paradoja de la cinta de Moëbius, que magistralmente evoca el narrador, nos hallamos ante un nuevo tipo de laberinto, que se suma a la tipología establecida por Umberto Eco en «L'antiporfirio»: laberinto lineal cretense, laberinto reticular francés y laberinto barroco (Vatimo y Rovatti, 1983); se trata del laberinto literario del vacío, que desazona e inquieta al hombre, y evoca la imagen de un mundo nihilista, que lo cerca y atrapa, condenándolo a no encontrar salida posible, un laberinto, que está presente también en Cortázar, Borges o Robbe-Grillet (Lajara, 1996). Llotas, como Asterión, perdido en el laberinto del tiempo y de la existencia, con la certidumbre de quien sabe que es imposible eludir el laberinto cósmico (que excede el laberinto topográfico urbano), solo acierta a ver su muerte y el fin de la existencia. Se repite así la paradoja de que el poder que otorga el trazado laberíntico, de orden geométrico y racionalista, se halla en proporción inversa a la conciencia de la cadena en que uno finalmente se encuentra. En el laberinto de la vida, mientras se debate entre dos fuerzas estériles, el miedo y el hastío (34), predomina la desorientación, la abolición de las coordenadas espacio-temporales de orientación vital, del personaje; así lo ponen de relieve los términos quiméricos con que se alude a sus anhelos y ensueños de la dicha, que la contemplación de Gloria inserta en su vida: «fiebre», «delirio», «ficción», «simulacro», «espejismos», «irrealidad» (34-35), etc. La creación de mundos contrapuestos a la realidad, los juegos especulares, las contraposiciones entre la realidad y el ambiente onírico, los principios constructivos geométricos y matemáticos que obsesionan al personaje y que presiden la trama, la repetición de motivos hasta el infinito, etc., van tiñendo la narración de un tono surrealista que desfigura la realidad.

El lector se queda con la impresión de que, en línea de continuidad con Nietzsche, Musil, Hamsun, Frisch, Bernhard, etc., entre otros, Hidalgo Bayal indaga en la fragmentación del yo, el conflicto entre la vida y su significado,

el resquebrajamiento de la unidad individual y de las certidumbres humanas, el eclipse de las filosofías totalizadoras, la ausencia de un fundamento sobre el que asentar la existencia, etc.; estamos, por lo tanto, no solo ante la afirmación de una nueva forma de pensamiento, sino también ante la afirmación de la carencia, de la privación de sentido y de valor, ante el nihilismo, que, como ha precisado Claudio Magris, nace «con la violación del principio de no contradicción, admitiendo el paso del ser a la nada y viceversa, y en consecuencia afirmando que las cosas son y a la vez no son» (2012: 93). Asiste el lector al transcurso lento del tiempo y a la conciencia de que la pérdida de Dios, como señalaba Kierkegaard, convierte el tiempo en una uniforme y monótona falta de un fin, que, como la lluvia incesante, cae sobre Madrid y sobre los indecisos apresados en su laberinto: «Cae sobre Madrid una lluvia lenta, monótona, cargada de tristeza. El laberinto es, en verdad, la patria de los indecisos» (177). No puede dejar el lector de recordar los versos de Jenaro Talens, del poema «En extraña ciudad» (1968): «En los jardines cae la lluvia/lenta, monótona (...)», con que cierra de manera magistral Hidalgo Bayal *El cerco oblicuo*.

5. JUEGOS ESPECULARES: EL SUEÑO Y LA REALIDAD

El cerco oblicuo es un inmenso laberinto ficcional, un tablero de ajedrez que traspasa las fronteras de la imaginación, para ofrecer una alegoría de la geografía existencial humana. Gonzalo Hidalgo Bayal convierte en sustancia narrativa cierta concepción del universo, quizá en un intento esforzado por comprenderlo e interpretarlo; el lector presiente que la ficción se esfuma y se carga de una dimensión simbólica, que ha de ser proyectada a un plano universal, que, sin embargo, dada su dimensión especular y enigmática borgiana, se transforma en un asunto huidizo. Estamos ante un ejercicio narrativo experimental¹⁰, donde el autor despliega la inteligencia y convoca a la imaginación mediante unas secuencias narrativas en las que late la concepción voluntarista del pensamiento de Schopenhauer, para quien la realidad tiene menos peso que la voluntad de construirla, que su espejismo.

El lector acompaña en este itinerario laberíntico al narrador, a través de unas secuencias, donde se funden y superponen los dos planos de la realidad, el anverso y el reverso de la cinta de Möebius, lo cotidiano y lo fantástico. El resultado es un complejo espejismo literario, una profecía apocalíptica sobre la existencia, una metáfora demoledora y desoladora, donde lo que se ve esconde lo que no es perceptible a los sentidos: «Mira por donde, razono en

¹⁰ Conte, Rafael (2006). «Vivir es volver», *Babelia* [en línea]. 15 de abril de 2006, disponible en: http://elpais.com/diario/2006/04/15/babelia/1145058613_850215.html [Ref. de: 5 de mayo de 2013].

ocasiones, ahora va a resultar que el no ser es o, lo que sin duda es peor, que lo que es no es en sí, sino en otra cosa» (175). Hidalgo Bayal, amante de los espejismos y de las construcciones laberínticas complejas, crea un universo imaginario, que se rige con reglas propias, independientes de las reglas del mundo real, donde los protagonistas, Severo Llotas y Gloria Fernández son seres que solo han coincidido en el futuro (174), en un mundo presidido por la irrealidad y la irracionalidad: «El otoño esparció por Madrid el olor de la gripe y la materia de la melancolía y, con ellos, la certidumbre de que Gloria Fernández había desaparecido por igual del sueño y de la realidad, de la extensión y el pensamiento» (161).

Es una novela vertical, en la que se combinan con fatalidad el ascenso y el descenso —encarnados en Sísifo—, anticipación metafórica, de gran plasticidad, de la eternidad, «tan recurrente e irracional como la cinta de Möebius por la que circulamos estación tras estación, temporada tras temporada, curso tras curso, en un círculo idéntico e interminable» (Hidalgo, 2011: 20). La cinta de Möebius (superficie sin fin que es finita; anverso y reverso en una sola superficie) se alza como un icono de las contradicciones, que se superponen en el plano de la realidad humana, de las realidades excluyentes que convergen en el protagonista: el anhelo de la dicha y el fracaso; la eternidad y el límite temporal; la vida y la muerte; las fronteras entre el sueño y la realidad, etc. En *El cerco oblicuo* el escritor extremeño estira los límites de lo real, dando entrada a elementos insólitos e inesperados, paradójicos y oníricos, que destruyen las formas habituales de percibir el mundo; en esta acepción fantástica se sitúa la secuencia 21, en la que el protagonista cuenta cómo una noche lluviosa avanzaba con el coche por una estrecha carretera, en la que el cartel «Gloria, 25 kilómetros» parecía indicar el destino; sin embargo, este fue alejándose a medida que a él se aproximaba; el triángulo que formaban la luz del coche, la lluvia y la espesura del bosque (componentes del triángulo del miedo) iban haciendo surgir espejismos y espectros, que lo desviaban del destino final y lo abocaban a la muerte:

Sobrepasando los únicos apoyos del camino y la búsqueda, la noción ecuánime de la realidad y la habitual discreción de mis facultades intelectivas, surgió allí mismo, en un lugar donde nadie parecía, del centro de la noche y de la sombra, del centro del centro, un resplandor tembloroso e infuso, el parpadeo de una luz absoluta que, sin embargo, no alumbraba la subida del monte, no guiaba los pasos de la ascensión, no protegía de los peligros, sino que, por el contrario, ocultaba a quien yo me sabía, engañosamente, en el hondón de su cerco oblicuo, sin otro consuelo ni compañía, en compensación, que un rumor monótono y profundo, la amargura del viento, un coro de graves voces monacales penando en los infiernos una salmodia heterodoxa: «¡Sojfohkih oj bahuh!, ¡sojfohkih oj bahuh!, ¡sojfohkih oj bahuh!» (110).

Los componentes paradójicos presiden, asimismo, el pasaje cinematográfico-surrealista, en que el lector precipitadamente acompaña a un narrador

desquiciado por los vericuetos laberínticos de unos pasillos y escaleras, que lo conducen a la cita con Gloria Fernández, en la habitación 630 del Hotel Intercontinental, a las 6:30 de la tarde; los espacios contribuyen a la confusión del orden temporal que aparece trastocado, pues, como sucediera en una de las aporías de Zenón (la de Aquiles y la tortuga), cuanto más corría, más se enmarañaban los pasillos; el transcurrir del tiempo se torna monótono y tedioso y se confunde con un sueño, con una reducción al absurdo y con una Gloria irreal, sucedáneo del ser (Hidalgo, 2005: 125); la lógica de Babel parece haberse ampliado. Asimismo, en el capítulo 18, Severo Llotas, tras conocer que Gloria conocía los códigos de la clandestinidad y de la subversión, los mensajes cifrados, introduce en el relato, a través de un guiño intertextual a Edgar Allan Poe y el criptograma de *El escarabajo de oro* (96), la repetición de las representaciones alucinatorias del orden, paradojas y enigmas donde lo desconocido, la huella oculta del agente pi y sus claves (Thicra como seudónimo de lo innombrable; su apodo como Zucuye Reboz), desconciertan al lector y requieren de él una participación activa:

Utilizábamos entonces una fórmula de reconocimiento, tal vez de delación, que consistía, sobre todo si se producían cambios en los sistemas adscritos, en utilizar las iniciales del código a manera de firma, de modo que el corresponsal de Zucuye Reboz era O. J. o J. O. (acaso Onofre Jiménez, Juan Ortiz, Olegario Jurado, Javier Ortega) lo que, independientemente del orden y del nombre, significaba 47, y mis consignas procedían de I. Q o Q. I. (o de Ignacio Quintero, Quasimodo Izquierdo, Isidoro Quiroga, Quiterio Ibañez, lo que, también indistintamente, quería indicar 314, aunque he de confesar que, cuando mi destreza en el manejo del 314 fue sobresaliente, me acostumbré a firmar, sin duda por añoranza geométrica subconsciente, como pi, con grafía griega, lo que me procura asimismo los sobrenombres de agente pi, o desglosando el cálculo, Tres Catorce Dieciséis (96-97).

El lector habrá de buscar, detrás de los abundantes palíndromos, de los juegos fonéticos y ritmos verbales, de las trampas fónicas y de las situaciones grotescas, los misterios y alegorías que encierra, los juegos especulares mentales (filosóficos, políticos, lingüísticos, semánticos, etc.), que muestran que «la vida se reduce a paradoja» (154). Como en uno de los relatos borgianos más extensos, *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* (1940), encontramos en *El cerco oblicuo* una concepción totalizadora de la existencia a través de las pesquisas y cábalas de Severo Llotas, que, a través de la exploración del lenguaje y de los juegos lingüísticos, lo conducen a imaginar un mundo de enigmas, donde se quiebran las certezas epistemológicas, a dudar de la consistencia de la realidad y a plantear la capacidad que tiene el lenguaje de crear mundos posibles, que adquieren consistencia, no en la realidad objetiva en sí, sino en la percepción subjetiva individual. En este mundo imaginario, críptico y de lenguajes cifrados, del protagonista y del grupo de *inmúrales* que quebrantan el orden social entre los círculos de la clandestinidad, se quiebra el orden lógico y racional; Severo Llotas y el narrador borgiano se obsesionan con diseñar un

mundo imaginario (Tlön / teoría del triángulo que establece sobre la urbe madrileña), que los conduce a mostrar más interés en la propia ficción que en su vida. Si para Borges Tlön fue un laberinto urdido por los hombres y destinado a que lo descifrarán los hombres, para Hidalgo Bayal, la teoría del triángulo es un laberinto ideado para ceder a los intentos de racionalizar el universo mediante el establecimiento de simetrías, al tiempo que invita al lector a la búsqueda de credibilidad en unas historias fantásticas.

6. UN REINO DE PARADOJAS Y ENIGMAS

Nuestro Dante contemporáneo, con su propensión por la geométrica, construye *El cerco oblicuo* con una arquitectura narrativa perfectamente ensamblada, hecha de *pedra y cielo*, a un mismo tiempo (una intertextualidad juanramoniana tan del gusto del escritor extremeño, que surca en numerosas ocasiones la narración, y a quien rinde homenaje en la secuencia 27). La novela presenta una cosmogonía autónoma, con un narrador autodiegético, que evoca su historia, donde los hechos acaecen en un universo ficcional coherente de acuerdo con sus propias reglas, que pueden subvertir y oponerse a las del mundo real. El imaginario narrativo bayaliano, como el borgiano, refleja una concepción del universo como una ilusión especulativa, una cosmovisión laberíntica; y asume, como en las obras borgianas (Bloom, 2000: 67-71), un consciente carácter de artificio.

Gonzalo Hidalgo Bayal ha dispuesto la trama con equilibrio constructivo; como confesó el escritor a Víctor Peña Dacosta, fue la forma de contar la historia la que impuso la racionalidad matemática y geométrica, la voluntad triangular que la preside (2012: 39 y 42). Se dejan fuera de la misma acontecimientos narrativos centrales de la historia que fuerzan al lector a desempeñar un papel activo, debido al juego que se establece con los componentes narrativos temporales, quebrando el orden cronológico con frecuentes analepsis y prolepsis; aunque el lector asiste a los rituales habituales y recurrentes del protagonista (sus audiciones nocturnas de las *Variaciones Goldberg*, la preferencia por el Cine Azul), el tiempo de la enunciación se desplaza de manera continuada, dificultando que el lector perciba los acontecimientos de manera coherente. Todos estos rasgos contribuyen a la estructura laberíntica de la narración, que refleja el mundo enmarañado de Severo Llotas y que, por extensión, obliga a los lectores a adentrarse en el mundo narrado, forzándoles a tomar conciencia activa de que también ellos son imagen de esos personajes bayalianos, que no aciertan a encontrar sentido a sus vidas: «Mientras caminamos, silenciosos y cansados, cogidos de la mano, por rutas de entidad suplementaria, yo intentaba buscarle un sentido a la mañana [...]» (56).

El cerco oblicuo se mueve en el escenario de una narrativa realista y fantástica a la vez, donde el protagonista, entre los escombros y las ruinas de una vida

rutinaria, que cuestiona sus certidumbres y lo sumerge en incertidumbres, rememora su existencia de manera sapiencial, mediante sentencias lacónicas y concisas, iluminaciones insólitas que encierran, con frecuencia, una polivalencia semántica. No faltan los consejos de Séneca, como uno de los vertidos en una de las cartas morales a Lucilio, llamadas *Cartas de un estoico*, clave de génesis filosófica, que el narrador generosamente le ofrece al lector para que se aperciiba de la sinrazón de la muchedumbre y de la turba: «Cuanto mayor sea la muchedumbre, tanto mayor será el peligro» (53); o como en la expresión «Lo que no puede ser no puede ser y además es imposible», que, puesta en boca del circulano bajo para referirse a la dificultad de entrar en la Escuela de Bellas Artes, es atribuida al diplomático francés Charles Maurice de Talleyrand; o la referencia al pensamiento de Pascal sobre la diferencia entre el espíritu de geometría y el espíritu de finura, que hace suyo el narrador: «Los espíritus falsos no son jamás ni finos ni geómetras» (51). Su presencia no resulta extraña a quien conozca al escritor extremeño, pues el narrador confiesa, en numerosas ocasiones, su gusto por las definiciones y la actividad filosófica (99). Hidalgo Bayal es consciente de que el lenguaje ha de apropiarse la complejidad de la vida y de que las palabras, con densidad lacónica, con la concisión de un proverbio o con la fuerza epifánica de las composiciones epigramáticas, han de asumir la conciencia del caos y la incertidumbre del vivir, como muestra el narrador en sus reflexiones sobre Spinoza o en composiciones sugestivas, de tono elegíaco: «Al que es, / al derecho / y al revés» (94).

En esta narración retrospectiva, que asume la forma de un asfixiante soliloquio (no carente de diálogos ni de escenarios propios de una acción dramática), Gonzalo Hidalgo Bayal absorbe de manera ecléctica la tradición cultural occidental en todas sus manifestaciones artísticas (musical, cinematográfica, literaria, etc.), dando curso a una narración, en la que hace apología de la ausencia de certezas y de la carencia de sentido de la existencia, al tiempo que juega irónicamente y a su antojo con el lector. Son múltiples y variadas las referencias literarias, aunque solo mencionaremos algunas de ellas. Severo Llotas compra el libro *AMDG*, sin mencionar a su autor, Ramón Pérez de Ayala, haciendo así un guiño al lector, dado el carácter polémico de la misma (63); vislumbra que tras el comportamiento de Gloria Fernández subyace su tendencia a dejar rastro, «guijarros, migas de pan», motivos que evocan la historia de Hansel y Gretel, de los hermanos Grimm o *Pulgarcito*, de Perrault; el verso «Cómo a nuestro parecer» de las coplas manriqueñas («cómo, a nuestro parecer, / cualquiera tiempo pasado / fue mejor»), en boca de la rubia circulante (78); los versos de Jaime Gil de Biedma «Yo busco en mis paseos los tristes edificios», del poema «Barcelona ja no és bona, o mi paseo solitario en primavera», son puestos en boca de Gloria Fernández (71); la alusión a la torpe traducción literal de *Dictionnaire des idées reçues*, de Flaubert, por *Diccionario de ideas recibidas*, ejemplar mugriento que Llotas adquiere en la cuesta de Moyano (156); la fiel reproducción de los versos «quand sur l'abîme un

soleil se repose, ouvarges purs d'une éternelle cause, le temps scintille et le songe est savoir» (49) («refulge el tiempo y soñar es saber») del poema *Le cimetière marin* de Paul Valéry, también considerada por la crítica como una epopeya del tránsito, de la lucha entre el ser y el no ser, donde el término *temps* vendría a ser el sol centelleante que provoca en el yo poético una ensoñación intelectual (Bastida, 1992: 33); «ay, mariposa herida»; eco de los versos juanramonianos: «En el adentro hay una mariposa de luz» que ha volado y «solo queda en mi mano / la forma de su huida», presentes también en el tono melancólico y apesadumbrado que preside la narración; o los versos de Francisco Villaespesa: «y cual dorada mariposa herida, aleteando descendió hasta el suelo», del poema «El alto de los bohemios», etc.

La violación y transgresión de la historia, dentro de un escenario realista, evoca uno de los modos de accionar la autorreflexividad por medio del lenguaje de la música y del cine. Si la intertextualidad musical adquiere un papel funcional destacado dentro de la ficción, a través del incesante *ritornello* de la audición de las *Variaciones Goldberg*, interpretadas por el canadiense Glenn Gould, la solidez y maestría cinematográfica del escritor extremeño se ponen de relieve a través de la creación de atmósferas opresivas y laberínticas, algo delirantes, que dotan a la narración de cierto aire de extrañeza, de naturaleza críptica; las imágenes, de gran fuerza expresionista y cinematográfica, adquieren tanto dramatismo como ostentan sus personajes. En *El cerco oblicuo*, segunda novela según orden de publicación, el autor experimenta lúdicamente con la literatura desde la literatura y en la obra literaria sobre el cine, e imprime así un sello personalísimo a su narrativa desde sus inicios, pues revoluciona los mecanismos narrativos; encontramos en este recurso un paralelismo fuerte con su admirado Jean-Luc Godard y su renovación de los mecanismos gramaticales del lenguaje cinematográfico (Hidalgo, 2011: 13), con su tendencia a utilizar en un film frases literarias: «si me gusta, una frase de Dostoievsky. ¿Por qué impedírmelo? Si uno tiene deseos de decir una cosa, sólo queda una solución: decirla» (Godard, 1971: 174); un recurso cinematográfico es la alusión a la película francesa *Une femme est une femme*, de Godard, que el protagonista ve proyectada en el cine (151). Como el director de cine, Hidalgo Bayal cultiva una narrativa manierista, deliberadamente artificiosa, de gran fuerza expresiva y retórica.

El yo narrativo modela, melódica y magistralmente, el ritmo discursivo de su prosa a través de la recurrencia y de la repetición cíclica; este recurso estilístico contribuye a la articulación obsesiva de un pensamiento, que va construyendo una madeja opresiva y laberíntica en torno a varias imágenes (el laberinto, el anillo de Möebius, las *Variaciones Goldberg*), que cíclicamente se reiteran a lo largo de la obra en torno a una tesis vertebral: «todo lo pasado y lo porvenir conjugan una siniestra variación» (Hidalgo, 2005: 176). Los temas (el peso del destino, el tedio de la existencia, la soledad humana) vuelven una y otra vez, recreando el tópico nietzscheano del eterno retorno, que estructura

temática y estilísticamente la historia. Una peculiar partitura narrativa preside la prosodia y el ritmo arquitectónico de esta obra, construida en torno a una teoría del triángulo o del vértice, vertebrada por el número tres o su múltiplo el treinta¹¹. La fragmentación del relato en secuencias, la inserción de relatos dentro del relato, las reiteraciones continuadas, las abundantes referencias intertextuales y metatextuales, el despliegue de citas, la reflexividad narrativa, las referencias autoficcionales; etc., configuran un juego literario barroquizante y contribuyen a que la obra permanezca abierta a la experiencia lectora y hermenéutica; si en algunas ocasiones explicita sus deudas con la tradición a través del propio texto, en otras muchas, oculta dichas huellas y correspondencias, articulando una narración compleja y laberíntica, que desestabiliza la transitividad realista de la narración y condiciona la lectura, hasta el punto de provocar que el lector concluya que hay algo que no ha captado, que existe un sentido, que solo el escritor se reserva, burlando así la interpretación de la obra literaria.

El cerco oblicuo traza un círculo alrededor de sí misma y crea «un espacio de inviolada autonomía», que, como precisó Steiner, invita al diálogo y permanece siempre fructífero; estamos ante un clásico que nos lee, ante una forma significativa que nos interroga, invitándonos a ahondar en ella y desafiándonos a abordar las cuestiones e interrogantes que nos plantea, dejando, se quiera o no, una huella en nosotros (2001: 32-36).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Aldana, Francisco de (1997). *Carta para Arias Montano sobre la contemplación de Dios y los requisitos della*, en *Poesías castellanas completas*. José Lara Garrido (ed.). Madrid: Cátedra.
- Alighieri, Dante (2005). *Divina comedia*. Giorgio Petrocchi y Luis Martínez de Merlo (ed.). Madrid: Cátedra.
- Aparicio Nevado, Felipe (ed.) (2013). *El efecto M. Territorios narrativos de Gonzalo Hidalgo Bayal*. Jaraíz de la Vera: Ediciones La Rosa Blanca.
- Bastida, Vicente (1992). «La Epopeya del Tránsito en el Cimetière Marin de P. Valéry», *Revista de Filología Francesa*, 2, pp. 31-36.
- Bloom, Harold (2000). «Jorge Luis Borges», en *Cómo y por qué leer*. Barcelona: Anagrama, pp. 67-71.
- Genette, Gerard (1982). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Godard, Jean-Luc (1971). *Jean-Luc Godard por Jean-Luc Godard*. Barcelona: Barral.
- Hidalgo Bayal, Gonzalo (1994). *Camino de Jotán (La razón narrativa de Ferlosio)*. Badajoz: Los Libros del Oeste.
- Hidalgo Bayal, Gonzalo (2002). *Amad a la dama*. Gijón: Llibros del Pexe.
- Hidalgo Bayal, Gonzalo (2004). *Paradoja del interventor*. Badajoz: Del Oeste Ediciones.
- Hidalgo Bayal, Gonzalo (2005). *El cerco oblicuo*. 2.^a edición. Madrid: Calambur. Primera edición de 1993.

¹¹ No nos detenemos en este momento en este análisis por ser objeto de otro estudio.

- Hidalgo Bayal, Gonzalo (2007). *El desierto de Takla Makán. Lecturas de Ferlosio*. Mérida: Editora Regional de Extremadura. Col. Ensayos literarios, 17.
- Hidalgo Bayal, Gonzalo (2011). «El hombre que subía las escaleras», en Ana Calvo Revilla, Juan Luis Hernández Mirón y M.^a del Carmen Ruiz de la Cierva (ed.), *Estudios de narrativa contemporánea. Homenaje a Gonzalo Hidalgo Bayal*. Madrid: CEU Ediciones, pp. 13-20.
- Izquierdo, Lluís (2003). «Kafka», en Jordi Llovet (ed.), *Lecciones de Literatura Universal*. Madrid: Cátedra, pp. 901-910.
- Jacobsen, Jens Peter (2003). *Niels Lyhne*. Ana Sofía Pascua (trad.). Barcelona: Acantilado.
- Kleist, Heinrich von (1970). *Über da Marionettentheater*, en *Sämtliche Werke*. Munich: Ausgabe letzter Hand.
- Kristeva, Julia (1967). «Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman», *Critique*. 23, pp. 438-465.
- Lajara, Ricardo (1996). «El laberinto como metáfora espacial en Borges y Calvino», en Alain Sicard y Fernando Moreno (ed.), *Coloquio Internacional Borges, Calvino, la literatura, II*. Madrid: Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers-Fundamentos, pp. 145-150.
- Lobato, M.^a Luisa (1992). «Cinco cuadernos autógrafos de Antonio Machado», en Antonio Vilanova (ed.), *Actas del X Congreso la Asociación Internacional de Hispanistas, IV*. Barcelona: PPU, pp. 53-72.
- Machado, Antonio, M.^a Pilar Alonso Abad y Alberto C. Ibáñez Pérez (ed.) (2004). *El fondo machadiano de Burgos. Los papeles de Antonio Machado*. Burgos: Institución Fernán González-Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, 2 vol.
- Magrís, Claudio (2012). *El anillo de Clarisse. Tradición y nihilismo en la literatura moderna*. Pamplona: Eunsas.
- Peña Dacosta, Víctor (2012). «La 'riseza' como analgésico. Entrevista a Gonzalo Hidalgo Bayal», *Periplo*. XIII, pp. 38-43.
- Steiner, George (2001). *Errata. El examen de una vida*. 4.^a ed. Madrid: Siruela. Primera edición de 1998.
- Trocchi, Anna (2002). «Temas y mitos literarios», en Armando Gnsici (ed.), *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica, pp. 129-169.
- Vattimo, Gianni (1979). *Il soggetto e la maschera. Nietzsche e il problema della liberazione*. Milán: Fabbri-Bompiani.
- Vattimo, Gianni y Rovatti, Pier Aldo (1983). *El pensamiento débil*. Madrid: Cátedra.
- Viola, Manuel Simón (1998). «La prosa de creación en Extremadura: de los narradores decimonónicos a los prosistas del cambio de siglo», *Revista de Estudios Extremeños*. LIV, pp. 21-63.
- Viola, Manuel Simón (2005). «Aproximación a la obra narrativa de Gonzalo Hidalgo Bayal», *Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*. XIII, pp. 127-143.
- Villanueva, Darío (1973). «La novela de Juan Benet», *Camp de l'arpa*. 8, pp. 9-16.

Fecha de recepción: 29 de enero de 2014.

Fecha de aceptación: 2 de junio de 2014.