

POÉTICA DEL ENIGMA EN “CORZO”, DE GONZALO HIDALGO BAYAL

*POETICS OF THE MISTERY IN “CORZO”,
BY GONZALO HIDALGO BAYAL*

Ana CALVO REVILLA

Universidad CEU San Pablo

crevilla.ihum@ceu.es

Resumen: En este artículo realizamos un estudio de “Corzo”, una de las piezas que conforma el volumen de relatos *Conversación*, de Gonzalo Hidalgo Bayal (2011). A partir de una de las claves que presiden el relato, el enigma en torno al personaje homónimo que lo vertebra, desvelamos la poética, que preside la trama y diégesis de la narración, configura su complejidad estructural y determina el tipo de lector que necesita.

Abstract: In this paper we present a study of “Corzo”, one of the works in the collection of stories entitled *Conversación*, by Gonzalo Hidalgo Bayal (2011). Through one the keys to the mystery of this story: the enigma surrounding its main character, a roebuck, we examine the poetry of the work which presides over the development of the plot and the narrative, sets the structural complexity of the work and determines its audience of readers.

Palabras clave: Gonzalo Hidalgo Bayal. “Corzo”. *Conversación*. Enigma. Laberinto, intertextualidad.

Key Words: Gonzalo Hidalgo Bayal. “Corzo”. *Conversación*. Mystery. Labyrinth. Intertextuality.

*Y seguimos tratando el problema de siempre: que todo lo que nos rodea es un enigma...
Seguimos sabiendo tan poco sobre nuestra propia naturaleza como en los días de la
tragedia griega.*

Juan Benet (Núñez, 1969: 4)

1. PRELIMINAR

La obra literaria de Gonzalo Hidalgo Bayal ha sido considerada por una parte de la crítica como una de las más sobresalientes en el panorama de la literatura española contemporánea (Landeró, 1994; Simón Viola, 1998, 2005, 2008: 56-60; 2010; Conte, 2004, 2006; Pozuelo Yvancos, 2006, 2008, 2010; Maramotti, 2009; Reig, 2009; Senabre, 2011; Valverde, 2011; Aparicio, 2011, 2013; Basanta, 2012; Calvo 2013a, 2013b, 2014; Hernández Mirón, 2013). La vastedad de su producción literaria, la riqueza y densidad intelectual de su imaginario, su complejidad y ambigüedad metafórica y el carácter lúdico de su prosa poética y polisémica precisan un lector culto y competente, que sea capaz de descodificar los signos textuales de su discurso, de desvelar los enigmas que suscita y de desentrañar el hermetismo y la pluralidad significativa que custodian su universo narrativo. Enraizado en el *continuum* de la tradición literaria e intelectual (Sartre, Camus, Faulkner, Kafka, etc.), el escritor extremeño alza una construcción, en la que expresión literaria y especulación filosófica van estrechamente entrelazadas. En su narrativa, abandonando la lógica propia del ensayo, transforma estéticamente, como hiciera Borges, las tesis filosóficas (el eterno retorno, la fatalidad del destino, el enigma de la condición humana, la frustración y fracaso vitales, etc.) en imágenes paradigmáticas. La singularidad de su imaginario, dotado de coherencia interna, temática y dialógica, se enriquece con las referencias intratextuales que invitan al descubrimiento de los ecos explícitos o implícitos, que enlazan unas obras literarias con otras, y con la recreación lúdico-lingüística que emprende a través de los palíndromos, los neologismos, los juegos de palabras, las elipsis, etc., unos rasgos que constituyen una invitación a realizar sucesivas relecturas.

Tras un poemario inicial, *Certidumbre de invierno* (1986), el escritor extremeño ha cultivado la narrativa y el ensayo. Junto a los ensayos [*Camino de Jotán. La razón narrativa de Sánchez Ferlosio* (1994), *Equidistancias* (1997a) y *El desierto de Takla Makan* (2007)] y a las novelas [*Misera fue, señora, la osadía* (1988), *El cerco oblicuo* (1993; 2005), *Campo de amapolas blancas* (1997b; 2008), *Amad a la dama* (2002), *Paradoja del interventor* (2004a), *El espíritu áspero* (2009) y *La sed de sal* (2013)] sobresale la escritura de relatos de hondo calado metafísico, en los que regresa a las cuestiones filosóficas que surcan el conjunto de su producción literaria, explora idénticas obsesiones y recrea con originalidad inusitada los temas universales de la condición humana, pues, como el escritor ha

afirmado refiriéndose a su maestro Sánchez Ferlosio, "a partir del primer fruto maduro, no hay evolución ni progresión, sino un deambular circular" (2007: 32). Con el volumen de relatos titulado *Conversación* (Tusquets, 2011)¹, cuyo proceso de redacción finalizó en 2008, el escritor extremeño, magistral orfebre del idioma, contribuye a la vigencia de un género literario, que había cultivado anteriormente con *La princesa y la muerte* (2001), publicado en la colección "La Gaveta", de Editora Regional de Extremadura, y con los dos relatos que conforman *Un artista del billar* (Alcancía, 2004b). Galardonado con los Premios Mario Vargas Llosa NH 2011 y Dulce Chacón 2013, y finalista en la IX edición del Setenil, *Conversación* está integrado por cinco piezas: "Kalé heméra", "Corzo", "Aquiles y la tortuga", "Monólogo del enemigo" y "Reparación", aunque nosotros detendremos nuestra atención en el segundo de ellos. Esta colección de relatos, que se presenta surcada por un permanente dialogismo (Rajoy, 2013), reúne los ingredientes que Horacio Quiroga reclamaba para el género: el final, la economía narrativa y la autarquía² (1970: 60-65; 65-69; 886-88; 92-96; 114-117; 135-138). En ellos el escritor extremeño no procede acumulativamente, sino que trabaja en verticalidad; recorta un fragmento de la realidad, condensa temática y formalmente el tiempo y el espacio de la acción y logra el efecto de explosión de que habla Cortázar en *Aspectos del cuento*, cuando considera que esta "máquina infalible destinada a cumplir su misión narrativa con la máxima economía de medios" (Cortázar, 1969: 69-82) ha de proceder a la selección significativa de una imagen o acontecimiento y ha de ser capaz de proyectar la inteligencia hacia algo que va mucha más allá de la anécdota literaria contenida en el cuento.

La unidad de *Conversación* viene dada por la naturaleza cognoscitiva, ética y estética que comporta cada una de las narraciones y que enlaza con la cuestión planteada por Paul Ricoeur en *Soi-même comme un autre*: "¿cómo, en efecto, un sujeto de acción podría dar a su propia vida, considerada globalmente, una cualificación ética, si esta vida no fuera reunida, y cómo lo sería si no en forma de relato?" (Ricoeur, 1996: 160). La comprensión de la realidad por parte del sujeto pasa de manera ineludible por la relación dialéctica que establece con el entorno que le rodea, por la historia vivida, por el relato de la propia vida a los demás, pues el otro "[...] pertenece a la constitución íntima de su sentido" (Ricoeur, 1996: 365). La narrativa bayaliana custodia en su interior una propuesta ética: una teoría del sujeto y de la naturaleza dialógica de la condición humana, pues si el yo alcanza su alteridad en su relación con el otro, el sentido de un texto se devela a través

1 Citamos la obra por esta edición.

2 Nos referimos a algunos textos que aparecieron en diversas revistas, como *Babel* o *El Hogar*: "El manual del perfecto cuentista", *El Hogar*, 10 de abril de 1925; "Los trucos del perfecto cuentista" (1925), "Decálogo del perfecto cuentista" (1927), "La crisis del cuento nacional" (1928); "La retórica del cuento" (1928) y "Ante el tribunal" (1931).

del diálogo con el lector, de ahí que cada uno de los relatos que configuran *Conversación* lo interpele.

Siguiendo la tesis borgeana de que el cuento ha de reunir dos argumentos –uno, falso, que vagamente se indica, y otro, el auténtico, que se mantiene en secreto hasta el fin–, que intensifiquen el asombro y perplejidad del lector ante la bifurcación de la historia (1975: 167-169)– en “Corzo” Gonzalo Hidalgo Bayal trabaja dos lógicas narrativas antagónicas dentro de la trama y con virtuosismo entrecruza los acontecimientos que sostiene cada una de ellas al servicio de la historia que custodia el enigma de la narración y que es la clave del cuento (Piglia, 2000: 103-111).

2. EL RELATO COMO ENIGMA: “CORZO”

En este relato metafórico sobre el enigma de la condición humana, que participa de la fascinación del misterio y recupera el asombro esencial ante la realidad, el escritor regresa al territorio mítico de *El espíritu áspero* con la historia de unos forasteros que, guiados por el azar y para hacerse con una propiedad que un tío lejano, anónimo y desconocido, les ha legado en herencia, llegan a un territorio, asimismo desconocido, montuoso e inexpugnable, y poblado de malezas: “un ameno rincón en el corazón de Los Huranes” (26). Este paraje inhóspito, abrupto y escarpado, “lleno de bosque y abandonado de Dios y de los hombres” (25), es el escenario en que un narrador indeterminado en primera persona del plural evoca una historia trágica: la desventura de un personaje hurano y hosco, a quien no se sabe por qué llaman Corzo, que habita La Tebra. Aunque se conocen los motivos del viaje, la extrañeza acompaña al narrador cuando, tras salvar los trámites administrativos y burocráticos pertinentes (25), de clara inspiración kafkiana, contempla el territorio maldito, toma conciencia de las dificultades de acceso que ha de superar hasta llegar al edificio y observa la tipología fantasmagórica y enigmática de los personajes anónimos con los que se encuentra. Las vidas de estos seres de aspecto extraño, que parecen mantenerse al margen de las convenciones sociales –empleados de gasolineras, camareros de bares de carretera vacíos, “mujeres quemadas y esquivas con pañuelos oscuros en la cabeza, “hombres ennegrecidos que precedían a animales de carga” (27)–, transcurren en unos espacios apocalípticos, sin signos de civilización (carreteras no transitadas, caminos ciegos, sendas obstruidas, veredas truncadas) que, más que orientar al narrador, lo perturban con sus confusas indicaciones.

La ambigüedad, la vaguedad, la falta de precisión y el indeterminismo abarcan desde el inicio la configuración del espacio (no se conoce la génesis del nombre del terreno que figura así en el catastro) y tiempo narrativos (una mañana de julio). También el paradero de Corzo es desconocido: “¿Y dónde encontraríamos a ese Corzo?, preguntábamos a unos y a otros. Eso nadie lo sabe, respondían” (27). De esta manera, un hecho inicialmente

gozoso (la entrega de una herencia) se convierte en una maldición, sobre la que se despliega un trágico destino de inescrutable fatalidad, que sumerge al narrador en una situación de impotencia y amenaza incontrolables, de pérdida de toda seguridad y certeza: "Unos y otros conocían el lugar, al menos de oídas, y lo identificaban fácilmente, aunque traducían siempre el nombre de La Tebra a lenguaje llano. Sí, nos decían, donde Corzo" (27). El nombre de Tebra, que el *Corpus lexicográfico da lingua galega*, recoge con la acepción de *tinieblas, encierro y soledad*, es premonitorio del tono desasosegante de este relato laberíntico, donde un bosque oscuro y tenebroso custodia desde su nacimiento la vida de Corzo.

Además de la resistencia a individualizar a Corzo y de la imposibilidad de trazar unos puntos de referencia o límites geográficos, se ciernen sobre el narrador los efectos de una naturaleza que la civilización ha destruido y un destino tortuoso e insondable, que resquebraja con su opacidad el orden lógico y el mundo de las seguridades. El espacio advierte implícitamente al lector de la condición hermética del mundo en que se encuentra: "cada vez nos perdíamos más y nos adentrábamos en un laberinto inexpugnable" (27). Como en la benetiana *Volverás a Región* (Benson, 2004: 176), el lector aprecia la interrelación perfecta que se establece entre el espacio exterior e interior, entre la naturaleza y el proceso mental o psíquico que sigue a la percepción de este territorio hostil: "nos quedamos sin saber qué hacer, si seguir a pie o regresar y renunciar a la contemplación de nuestra propiedad" (27).

Paradójicamente, de todos los interlocutores que encuentran el primer día de su periplo, un hombre anónimo e inquietante, casi-profético, es quien los introduce entre la maleza por la que caminan desorientados y sin libertad: "No pasábamos por donde queríamos, sino por donde podíamos" (29). La genialidad de Hidalgo Bayal se despliega en la caracterización de este individuo que, metonímicamente, aparece revestido con las cualidades del homónimo animal, un mamífero rumiante y de pequeña cornamenta, solitario y de hábitos crepusculares que, con su color gris rojizo, busca camuflarse entre la vegetación en lugares deshabitados. Aislado del mundo y enraizado en un terreno inhabitable se muestra este profeta de viva mirada, de ostensible cojera y pocas palabras, a quien el narrador considera su "último samaritano" (27) y que se resiste a desvelar su identidad. No es casual el juego que establece el escritor al adoptar como referencia para el interlocutor a un personaje, cuya identidad se reserva, pues se le impone la necesidad de descubrir las implicaciones textuales para descodificar los mensajes que el relato contiene (Booth, 1974: 10-12; Leech & Short, 1981: 294). El enigmático personaje, que avanza por el mundo como una "fiera vencida" –guiño intertextual al mitológico león de los montes de Nemea, que fue derrotado por Heracles (Teócrito, *Idilios*, XXV)–, sin que se señale inicialmente la causa, reprocha el silencio con que los habitantes de la zona se refieren al solipsista y solitario Corzo: "como si hubiera algo imperdonable en lo que

decíamos o en lo que nos habían dicho, o tal vez en lo que no nos habían dicho" (28). Al gesto inescrutable se suman sus equívocas y ambiguas palabras, teñidas de resonancias bíblicas: "Sigan andando, dijo, porque si han de encontrarlo lo encontrarán y si no han de encontrarlo, por más que lo busquen, no lo encontrarán" (28). La ironía y parodia del pasaje bíblico, aunque entraña una invitación a que el narrador forastero siga el significado literal de la máxima, suscita la hilaridad del grupo, que se dispone a avanzar entre la aspereza forestal, entre abruptos y escarpados, en un ascenso geográfico que se transforma paradójica y paródicamente en un descenso por barrancos, pendientes y despeñaderos. Y con el descenso, la decisión de reconstruir algunas hipótesis interpretativas sobre los acontecimientos: "era como si no hubiera camino o como si el camino viniera determinado por la naturaleza" (29).

La naturaleza lúgubre en la que ingresa este narrador que abandona la civilización y se sumerge en la barbarie, como en la borgeana *Historia del guerrero y de la cautiva*, subraya la imagen del laberinto que despliega el escritor argentino en *Nueva refutación del tiempo* y enfatiza los componentes herméticos e irracionales del relato telúrico. Sobre esta opaca atmósfera, impregnada de misterio, que suscita suposiciones y conjeturas ["hacíamos conjeturas sobre el sentido de nuestros pasos y sobre nuestra forma de trazar círculos confusos e irregulares en torno a la heredad maldita de nuestro tío desconocido" (30)], gravita un sentimiento de angustia existencial, que presagia una visión escéptica y desolada de la condición humana. Este laberinto natural, dominado por una naturaleza hostil y por los restos de una civilización inexorablemente vencida, frustra los intentos de acceso del viajero, mina su esperanza y acrecienta su aislamiento y sensación de pérdida:

Solo entonces tuvimos conciencia de que nos habíamos perdido y de que a duras penas, y ni aun así, lograríamos llegar al campamento base, al coche, se entiende. De hecho, no llegamos. Dimos vueltas y más vueltas, recorrimos en sentido inverso el camino que creíamos haber recorrido previamente en dirección contraria, reconocimos nuestras huellas, oquedades de la espesura por las que habíamos cruzado antes, cepos de densidad tropical, pero no conseguimos salir del laberinto (30).

Mientras la noche con su enigma indescriptible torna confusos sus pensamientos y entorpece sus movimientos, el narrador rememora leyendas "con ventisca y oscuridad profunda y espíritus y alimañas" (31) hasta que, con la claridad del amanecer, atisba el viejo edificio, vuelve sus pasos hacia la tierra prometida, tan estrechamente ligada a Corzo, y lo sorprende con su repentina re-aparición el misterioso hombre de la tarde anterior: "Llevaba una cesta de mimbre en la mano. Y nos ofreció fruta. Hambrientos como estábamos, nos pareció un cuento oriental. Comimos higos y melocotones" (32), como

si de una reescritura de los cuentos de hadas se tratara. El bosque, espacio simbólico que ha permanecido ligado en el inconsciente colectivo (Jung, 1976: 105-107) y en la tradición literaria occidental –en los cuentos folclóricos y de hadas (*Caperucita Roja*, de Charles Perrault) y en las leyendas– a un espacio inhóspito y atemorizador, habitado por personajes fantásticos, por ogros, dragones (*Beowulf*) y elfos (mitología nórdica) y por seres sometidos a una fuerza mágica (*La leyenda of Sleepy Hollow*, de Washintong Irving o *El Gnomo*, de Bécquer), es el escenario de la naturaleza impenetrable, que anticipa especularmente la fuerza de la fatalidad [“En realidad nosotros llegamos allí sólo por casualidad, porque los caminos del azar son, como bien se sabe, tortuosos e inescrutables” (25)], la lucha contra un poder que lo devasta todo y la amenaza que procede del hombre (*El corazón de las tinieblas*, de Joseph Conrad).

La parquedad verbal y gestual de este hombre que, con su invitación a no trasgredir ni los límites cívicos (enfatisa irónicamente la imprudencia de fumar mientras alude a la peligrosidad del fuego) ni geográficos (desaconseja acceder a una casa abandonada, en la que no entra nadie desde hace treinta años), tiñe de misterio y suspense la trama y convierte al narrador en un detective en busca de pruebas. Asimismo, la alusión del narrador a la locura de Corzo, sin resquebrajar las previsiones ni debilitar las seguridades causales procedentes de las leyes lógicas, incrementa el enigma:

Y entendimos que esa locura era una causa y una explicación. No quiere que nadie baje hasta la casa, añadió. Nunca permitiría a nadie entrar. Es una casa sagrada, dijo. Lo miramos con una incredulidad que no sólo no le pasó inadvertida sino que seguramente esperaba. Prueben, si quieren, dijo, inténtenlo. Permanecemos largo rato indecisos, repartiendo la mirada entre la cesta de fruta, la casa y el hombre, sopesando la enigmática gravedad del desafío (33).

1.1. LA INCERTIDUMBRE DEL NUMA BAYALIANO: LA EXPULSIÓN DEL BOSQUE EDÉNICO

Los protagonistas, guiados por el Virgilio enigmático que encuentran en su camino, descienden hasta un lugar lóbrego, inhóspito e inmensamente sombrío (34), que se halla sumido en un estado ruinoso. Llegan hasta la casa inhabitada, que se alza como la mansión tenebrosa del Hades homérico, una “casa sagrada” (33), impregnada de resonancias del bosque sagrado de Nemi, santuario dedicado al culto de Diana donde crecía la rama dorada, que era preciso obtener tras pelear con el sacerdote guardián del bosque, para poder proclamarse Rey, según cuenta el antropólogo James George Frazer en *The Golden Bough*. Ese lugar ideal y arcádico que, con sus trochas, veredas y árboles, se había convertido en el centro del universo de Corzo, se mantuvo durante once años

preservado del caos y revestido de los atributos del jardín bíblico. Acoplado al ritmo de la naturaleza, como refleja Henri David Thoreau en *Walden, la vida en los bosques*, Corzo se había instalado con su mujer y descendencia en ese entorno natural, tras recibir de su amo la misión de cuidarlo y protegerlo, de mantenerlo incólume en su estado prístino, como el pasaje veterotestamentario que el personaje enigmático rememora en su relato:

Aquí tuvo dos hijos, un hijo y una hija, que crecieron como pequeños animalillos, correteando por estas trochas, subiéndose a los árboles, llevando una vida silvestre y feliz, como en el paraíso terrenal, porque nada hay más parecido al paraíso terrenal que un bosque como este (36).

La naturaleza edénica sostuvo al Adán bayaliano en la esperanza, lo conservó cuerdo y le otorgó fuerzas para soportar las adversidades y penalidades de la vida. Sin embargo, la armonía lograda con el mítico paraje, inicialmente dispuesto para ser su cobijo y refugio, se quebró y se transformó de manera repentina en un *locus horribilis*. El azar, dueño y señor de estos terrenos, puso fin a todo buen propósito, pues “la buena ventura nunca es duradera” (36).

Corzo, el hijo de un hombre furtivo que tuvo que huir a otras tierras debido a un crimen y que regresó casado hacía cuarenta y dos años para trabajar para el dueño de La Tebra como guarda de estas “regiones profundas” (35) benetianas, fue expulsado de ellas hace treinta o cuarenta años, como el bíblico Adán. Un forastero, extranjero y de identidad enigmática, que también custodiaba un “pasado oscuro” (36) [“nunca se llegó a saber bien quién era el extranjero, ni siquiera si era realmente extranjero (aunque puede que sí, porque también el dueño tenía antecedentes extranjeros), o si tenía un pasado político o empresarial” (36)] y había atesorado una inmensa fortuna, irrumpió en el entorno con el anhelo de “desaparecer, perderse en algún lugar remoto” (36) y se interesó por la casa con una suculenta oferta y con la condición de no ver a nadie en los alrededores. Ante la negativa de Corzo a abandonar la casa, el bosque se convirtió en un mundo opresivo y agreste, que provocó la desaparición del comprador y la venganza del amo, que decidió, según cuenta el profético personaje, quemar el edénico paraje. Desde entonces Corzo nunca quiso salir de esta fatídica tierra inhabitable:

Y cuando advirtió que la mala fortuna o la maldad del amo o ambas cosas a un tiempo quisieron que la mujer y los hijos estuvieran dentro de la casa y murieran abrasados, entonces ya supo que nada hay más parecido al infierno que este bosque, dijo el hombre (38-39).

Dada su resistencia a dejarse ver, el aspecto de este mítico Numa benetiano, guarda forestal de Los Huranes³, es conocido a través de lo que otros cuentan: "que tiene cabellos largos y barba salvaje, como un náufrago en una isla desierta" (39). Este Robinson Crusoe que se alza, igual que el protagonista de Defoe, como metáfora de la desnudez humana ante la fuerza de una naturaleza que no se doblega y que amenaza con extinguirse ante la llegada de la civilización, se convierte en el defensor del *hortus conclusus*, que protege el recinto sagrado y prohíbe el acceso a intrusos y extraños. Del mismo modo que el cerco del bosque de Mantua, que custodia la "ciencia del guarda" en *Una leyenda: Numa* (Benet, 1978: 106) e impide el acceso a los principios de la razón, el cerco de La Tebra custodia el enigma de Corzo:

Si alguien, muy de tarde en tarde, se interna en el bosque, Corzo le sale al paso y, si pretende acercarse a la casa, Corzo se lo impide. Seguramente ahora nos están vigilando desde algún sitio, apostado como un cazador, porque siempre anda al acecho, no hace otra cosa que velar y vigilar, y, si intentáramos acercarnos a la casa, Corzo saldría para impedir la profanación de los sepulcros. Miramos en torno, no sin temor, preguntándonos detrás de qué matorrales se esconderían los ojos vigilantes y la infalible escopeta de Corzo, el fiero y sigiloso guardián de La Tebra. Naturalmente, no nos atrevimos a desafiarlo y optamos por regresar (39).

El desenlace del primer día de viaje es funesto. El narrador, presa en el laberinto, ha de abandonar el propósito inicial. Desposeído de todo heroísmo, ni logra la meta (la herencia prometida) ni resuelve los enigmas que el hombre que los condujo hacia los límites del bosque les plantea.

De manera semejante al Numa benetiano, que mata a toda persona que transgreda el precepto que impide el acceso a Mantua –son varios los personajes que lo intentan, como Arturo en *Un viaje de invierno* (1972), Caetano Corral en *Una meditación* (1990), Marré Gamallo en *Volverás a Región* (1991)– el Numa bayaliano se transforma en un personaje siniestro que, como el mítico Cancerbero, vigila con cautela la llegada de un enemigo que lo ataque y lo prive de su función cuasi-sacerdotal como guardián de La Tebra.

3 A este espacio se refirió el escritor en una conferencia que pronunció sobre su pueblo natal Higuera de Albalat: "Como todos los que se han alejado del paraíso, yo poseo una geografía particular del pueblo que desgrano en mitología histórica y literaria: sé, por ejemplo, dónde está el Calvario, el lugar de la crucifixión, el monte Tabor, el mapa del antiguo testamento; conozco el punto en el que don Quijote hizo penitencia abrupta, la casa del hidalgo de Lazarillo, la torre de Segismundo, el condado entero de Yoknapatawpha, el escondite de Numa a la entrada del bosque; incluso, detrás de una leve loma, hay una salida al mar por donde escapan todos los personajes que buscan la isla del tesoro o el corazón de las tinieblas. Definitivamente, Higuera de Albalat contenía el mundo y lo sigue conteniendo" (Hidalgo Bayal, s.d.).

“Corzo” nos sitúa ante un emplazamiento espacio-temporal que configura el sentido metafórico y enigmático del relato. Impregnado de ambigüedad connotativa y carente de correspondencias claras, el espacio ficcional está delineado de tal manera que se aleja de una lectura mimética y se proyecta con dimensión universal, oscilando entre dos polos opuestos: naturaleza edénica/bosque infernal dantesco. Confluyen en el relato dos cosmovisiones del mundo (bíblica y existencialista) y dos versiones de una misma historia. Si en la primera secuencia del relato, el viejo presenta a Corzo como víctima de la venganza de su amo; en la segunda secuencia, que abarca el segundo día, el ventero alude a su enigmático origen [“nadie sabe de dónde salió ni cómo llegó aquí ni cómo se enteró del trabajo que había, lo cierto es que apareció y se hizo con el puesto de guarda” (44)], a su matrimonio con una muchacha de quince años a la que había raptado y a su llegada a estas tierras –ahora es designada con juego lingüístico “La Hebra”–, huyendo de un “mal crimen” (45). El viejo del bar con sus especulaciones a través de un relato especular alude a la designación metonímica de Corzo:

Todavía hay quien piensa que lo llamamos Corzo por eso, por vivir en el bosque y por el pelo rojizo, pero lo cierto es que se llama realmente así, o eso dicen, que se apellida Corzo. El nombre no lo sé. No lo he sabido nunca. Y no creo que haya alguien que lo sepa. Siempre le han llamado Corzo, su misma mujer le llamaba Corzo y Corzo le he llamado yo también siempre que lo he visto, que debe de ir ya para siete años que no lo veo. [...] En el bosque todos eran Corzo, la mujer de Corzo, la hija de Corzo, el hijo de Corzo, o la Corza y los Corcinos. Yo me digo que no tuvieron nombre propio, porque no lo necesitaban, porque los animales viven sin nombres (45-46).

Fascinado por el bosque e intrincado en este paraje, Corzo se asemeja a algunos personajes que protagonizan los inquietantes cuentos de Horacio Quiroga, en los que el elemento amenazador no proviene de seres fantasmales ni de espectros sino de un irreparable cambio de circunstancias vitales: el abandono de las ciudades y la preferencia por el campo, que se pone de moda (47); la llegada de un individuo extranjero, posiblemente alemán, que decide vivir en la Hebra y ocupar la cabaña del guarda y la sentencia maldita e irónica del amo tras varios días de discusión: “Hale, ya ésta es, como dice el dicho” (50), que desencadena una maldición existencial. Tras ser expulsado del paraíso y privado de la soledad del recinto, exige, como el Minotauro, un sacrificio de sangre y provoca el misterioso fuego en la Tebra:

Corzo había decidido que si no era para él no era para nadie y había prendido fuego al edificio. Cómo lo hizo, nadie lo sabe. Cómo se produjo la desgracia, menos aún. Lo más probable es que la muchacha no compartiera la sinrazón de Corzo, que

intentara poner remedio a su locura, que tratara de apagar lo que Corzo iba quemando y encendiendo. Pudo ocurrir que Corzo aprovechara la ausencia de la mujer y de los hijos para quemar la casa y que cuando éstos acudieron quisieran apagar el fuego o salvar algunas de las pertenencias del interior. No podemos saber qué pasó ni cómo pasó. Si no puedo saber qué está pasando ahora mismo ahí dentro en el mesón, cómo voy a saber lo que ocurrió hace treinta años en la Hebra (50).

El relato se va tiñendo de algunos de los rasgos que configuran los cuentos de terror o del género gótico; además de la localización en el bosque sombrío y tenebroso, que actúa como marco de unas historias pasadas, protagonizadas por unos impenetrables personajes, dominados por la culpa o el anhelo de venganza, encontramos la aparición de cadáveres (de la mujer y de los hijos) y otros elementos escenográficos (aullidos, alaridos etc.), que contribuyen a la creación de un clima de suspense; etc. Corzo, homicida, tras sellar un pacto con el diablo, vaga por el bosque como un alma en pena o un cuerpo sin alma, bajo el peso del remordimiento por la muerte de su mujer e hijos, como el protagonista de *Melmoth, el errabundo, de Charles Maturin, que emitía unos misteriosos ruidos, semejantes a los que profería Pan en el bosque o a los quejidos lastimeros que se escuchaban en la senda de la Tía Casca, que recrea Bécquer en la sexta carta literaria que escribe desde su retiro en el monasterio de Veruela:*

Creo que Corzo es culpable de las muertes, pero no creo que lo hiciera a propio intento. La prueba es que aquella misma noche recorrió el bosque dando alaridos que se oían desde lejos, unos aullidos angustiosos y exaltados, de animal acorralado (51).

Ambas versiones remiten a la atracción del escritor extremeño por los espejos y laberintos, que cercan al lector, lo obligan a retroceder y alimentan su imaginación, pues anuncian, como señalan Chevalier y Gheerbrant, la presencia de algo precioso o sagrado, que conduce a un centro arcano e inaccesible, "hacia una suerte de santuario interior y oculto donde reside lo más misterioso de la persona humana" (1985: 621):

Estas cosas nunca acaban de saberse. Si muchas veces no se sabe ni lo que ocurre delante de uno mismo, cómo se va a saber lo que ocurre en otra parte, en sitios que uno ni siquiera conoce o de los que ni siquiera ha oído hablar (45).

"Corzo" constituye un texto misterioso, que se escapa al hallazgo de indicios de causalidad y lógica. La frustrada búsqueda de Corzo lo transforma en un personaje aún más oscuro, que se presenta, como Godot de Beckett, como una máscara sin rostro, cuya identidad remite a lo que otros han dicho o callan sobre él y sobre los motivos de sus

actos y el desarrollo de cada una de sus acciones. Mientras el relato evoca el profundo enigma que acompaña a Charlie Marlow en su remonte del río Congo en la novela de Conrad, propicia que el lector asista detectivescamente a desvelar las enigmáticas identidades que protagonizan el relato y a satisfacer la curiosidad intelectual que le procura el desenlace circular:

Dicen que el peso de su soledad y de su culpa es tan fuerte que a veces sale a los caminos y cuando encuentra a alguien lo conduce hasta las inmediaciones de la casa, sin dejarles acercarse y, para aplacar el dolor o para apagar el remordimiento, desde un sitio que ha preparado a propósito cuenta sin parar la historia de su desventura, una historia, dicen, en la que él es la víctima inocente de la maldad del dueño de la hebra, Tebra o como demonios se llame (52).

Magistralmente el escritor ha creado un ambiente que distorsiona la percepción lectora y suscita un clima de amenaza. La enrevesada topografía del bosque se transforma en cronotopo de la incertidumbre, en un escenario metonímico de la lucha del hombre contra la naturaleza adversa y en un espacio paradójico que desafía los mecanismos habituales de la representación, en suma, en un laberinto de significados. El lector acierta a entender que la decadencia del espacio es reflejo especular de las decisiones y acontecimientos oscuros que abaten al hombre, pues se escapan a todo intento de racionalidad.

Si, como señalara Borges, no es la explicación de lo inexplicable sino de lo confuso la tarea que afrontan los escritores de ficciones policiales (1974: 696), con la confusión desconcertante que introduce el misterio, narrador y lector han de afrontar el desafío intelectual con que Hidalgo Bayal enmaraña la trama. Como una sombra, las palabras y ademanes de este hombre que habita en la caverna se proyectan sobre el narrador, que no acierta a conocer la oscura y quebradiza realidad.

1.2. CIRCULARIDAD LABERÍNTICA DE LA ESTRUCTURA NARRATIVA

Hidalgo Bayal, como Borges, propone en "Corzo" una imagen laberíntica de la realidad. El relato funciona como un laberinto o rompecabezas de estructura bímembre, construida de manera especular en torno a un acontecimiento, cuya naturaleza enigmática se va incrementando a medida que avanza el relato y se van delineando las sombras que lo invaden. Las dos secuencias o subdivisiones con numeración latina, que lo conforman y que constituyen la narración del viaje que los herederos emprenden, forman el anverso y el reverso de un viaje sin destino, de ida y vuelta. La circularidad

de la historia (regresan al punto de partida) quiebra la concepción lineal de la acción (propia del realismo) y subraya la condición de artificio y la autonomía textual de cada relato. Las dos alternativas en que se bifurca la realidad enfatizan el relativismo y evocan el juego de espejos y el jardín de senderos bifurcables borgeanos. El relato dentro del relato transgrede la línea de la temporalidad y de la lógica. Y desde el anverso y reverso de la realidad, como sostiene Jaime Alazraky en su interpretativa borgeana (1968), el escritor postula la cosmovisión caótica de una existencia, en la que impera la conciencia de pérdida, y retorna a las cuestiones que suscita su imaginario: la impenetrabilidad del universo, las perplejidades y los obstáculos del conocimiento, la imposibilidad de alcanzar un conocimiento fiable de la realidad, el absurdo, la identidad, etc.

Mientras la trama muestra una sucesión de historias, que no están entrelazadas por las leyes de la causalidad sino por la casualidad del azar y que no permiten ni al narrador ni al lector alcanzar una imagen final sino especular y circular, de la que no acierta a salir, no es otra la imagen laberíntica que deriva de los restantes componentes diegéticos y discursivos del relato: la tortuosa e intrincada inextricabilidad topográfica que enmaraña la geografía bayaliana; la sensación de confusión, pérdida y extravío que experimentan los personajes, obligados a regresar hasta los límites del bosque, "si es que puede fijarse una línea de separación, o una frontera, entre el bosque y el campo, sobre todo en aquel paraje abrupto" (39); la presencia de relatos dentro del relato con sus correspondientes versiones contradictorias de los enigmáticos sucesos; la configuración temporal del relato, impregnado de abundantes analepsis y prolepsis y la combinación de tipos de narrador dentro del relato. Nos encontramos, inicialmente, ante un narrador intradiegético (primera persona de un plural indeterminado) que, a la vez que narra su propia historia y participa en ella como protagonista (homodiegético), cuenta una historia, que actúa como marco en la que se sitúan los personajes, acciones y espacios que conforman el universo de la historia de Corzo (diégesis que asume un papel clave en la narración) y, al mismo tiempo, aporta la información que le proporcionan los restantes seres que se encuentran en su aventura hacia la Tebra. Entre estos personajes, hay narradores heterodiegéticos y extradiegéticos, que cuentan desde su perspectiva la historia de Corzo, de la que son actoralmente ajenos, como el anciano ventero, que presenta a otros personajes, como al "señor muy leído, que hasta sabe latín, una eminencia, que dice que Corzo es un alma en pena" (43) y que es, a su vez, un narrador metadieético, que filtra el discurso de la voz que se convierte en uno de los focos que vertebra el relato y que, a su vez, toma a su cargo la narración de otras historias, como los orígenes de la construcción de la casa del bosque hace doscientos o trescientos años por parte de un extranjero que se encerró allí. Un papel relevante desempeña el personaje mayor, de pelo rojizo y cojera ostensible, que el narrador encuentra en su camino y que, como personaje ajeno a la historia (inicialmente heterodiegético), emprende la narración de la

historia de Corzo; posteriormente, el lector descubre que es un narrador autodiegético, el protagonista enigmático de la historia que da título al relato, pues el segundo relato cumple la función de espejo. Laberínticos son, asimismo, el enfoque narrativo múltiple; los juegos de espejos y duplicidades (víctima / culpable; bosque edénico / bosque infernal, etc.); la oscilación entre el presente de la narración y el recuerdo de los hechos pasados, protagonizados por unos seres incapaces de hallar un sentido a la existencia, atrapados de manera obsesiva y repetitiva en la percepción de sí, para quienes la lógica causal de la historia se presenta como un enigma, que provoca una tensión y pugna típicamente benetianas; los vacíos de indeterminación, que ha de rellenar el lector, pues la estructura laberíntica alcanza, como veremos, a la dimensión receptora. En suma, la arquitectura laberíntica de "Corzo" se inserta plenamente en el imaginario bayaliano y refleja la dimensión mítica de su enmarañada cosmogonía, semejante a la que hallamos en Kafka, Borges o Benet.

Nos encontramos ante un relato experimental, circular y envolvente, lúdico y complejo, que provoca que tanto el narratorio interno como el externo vayan entrando en una espiral laberíntica, hasta desentrañar y penetrar en la médula de la trama. Con su estructura especular y una trama opresiva, que desemboca en el pesimismo y en el nihilismo, "Corzo" invita al lector a profundizar en las tinieblas del paraje y a plantearse unas preguntas para las que el relato no ofrece respuesta. Como propone Paolo Santarcangeli en *El libro de los laberintos* (2002), el laberinto bayaliano, como el del Minotauro, es una representación simbólica del misterio del mundo, que le permite al autor de *Conversación* explorar la condición ontológica de la condición humana: la expulsión del paraíso original, la incertidumbre que rodea la interpretación de la realidad, el peregrinaje del hombre entre miedos e inseguridades, la soledad y la derrota de toda existencia humana, la falta de libertad y el determinismo, etc.

En este relato tan logrado, denso y depurado, Hidalgo Bayal muestra que domina el arte de la narración breve:

En "Corzo", donde el narrador toma la palabra en nombre de un grupo, la historia es un tejido de modalidades temáticas y novelescas distintas de corte truculento con las que el autor parece haber querido experimentar: hay una herencia misteriosa, un bosque impenetrable y amenazador -tanto como la misma indescifrable esencia de la historia-, una vieja casa escondida donde se produjo un incendio mortal, un personaje de extraña identidad, una sorpresa final (Senabre, 2011).

Como sostiene Ricardo Senabre (2011), son varias las modalidades narrativas que dan cuerpo al relato. Oscilan entre el cuento de hadas, las leyendas orientales, el relato de aventuras, fantástico, policíaco con una dosificada dosis de intriga y suspense, que

participa de los requisitos que debe reunir para Borges el cuento policial: la economía de personajes y de medios, la presencia del criminal desde el inicio del relato, el protagonismo del enigma y su solución sobre el acontecimiento y el pudor de la muerte mediante la proscripción de descripciones truculentas (1984: 133-140), etc. Aunque para Todorov solo se puede hablar de elementos fantásticos cuando hay acontecimientos sobrenaturales e incertidumbre por parte del lector (1970: 84) y en "Corzo" no hay espacio para lo maravilloso ni lo sobrenatural, sí existe una atmósfera velada e inquietante, que suscita con sus sinuosidades cierta angustia. La dificultad para reconstruir la identidad de Corzo y la lógica de los acontecimientos suscita vacilaciones y conjeturas, que proceden de la diversidad de incertidumbres y de la prolongación de las sombras y partes oscuras de la realidad. El lector comparte el desaliento con narrador, al sentir que "cada paso hacia adelante no hace sino alejarlo un poco más de aquellas desconocidas montañas", de las que habla Benet en *Volverás a Región* (1991 [1967]: 7).

El enigma de "Corzo" reside no solo en el tema y en su magistral tratamiento literario, sino en la tensión e intensidad que el escritor es capaz de desplegar a través de "le dévoilement suspendu de l'énigme" (Barthes, 1970: 32) y de su proverbial tono de su construcción narrativa, del ritmo lento y pausado de una prosa, que transcurre con una sucesión bimembre y trimembre de sintagmas ["camino ciego, sendas obstruidas, veredas trucas" (27), "pendientes agudas, tajantes, encubiertas" (31); "el café, el sosiego del lugar, la lentitud de la mañana, la policromía del sol y de la sombra en el suelo de pizarra" (41), "no había más airecillo que el de los pájaros y el de la brisa, una airecillo suave y agradable" (41), etc.], del exquisito cuidado del lenguaje, etc.

El enigma preside desde el inicio el dosificado relato, que no presenta epígrafes ni puntos y aparte. La reiteración y encadenamiento de las frases y la minuciosidad descriptiva, que evoca el estilo bernhardiano con su abominación de los signos de puntuación, presentan el relato como el flujo de conciencia de un narrador que emprende un peregrinar atormentado. Todo contribuye a la interiorización del enfoque narrativo, que deja de ser externo y descriptivo e invita a la reflexión interior. Las teorías que intentan aclarar lo sucedido se contradicen. Y brota la desconfianza ante la capacidad del hombre para captar racionalmente la realidad. El relato no disuelve el enigma y la incertidumbre persiste en el lector, que duda tanto de la realidad de los sucesos que se le cuentan como de la interpretación que ha de hacer de los mismos. La complejidad del enigma y las contradicciones entre las diversas interpretaciones que los sucesos reciben impiden que el lector pueda rehacer la lógica de la trama.

1.3 EL ENIGMA EN LA DESCODIFICACIÓN HERMENÉUTICA

“Corzo” es un relato complejo y abierto que plantea, como hiciera Benet, una concepción enigmática de la condición humana (Benson, 2004: 18). Su enmarañada arquitectura y su imaginario presentan una cosmovisión del mundo inescrutable y laberíntica, que se alza sobre la percepción lógica y racionalista de la realidad y transforma al lector en un querentólogo⁴ –seguimos el neologismo presente en *Misera fue, señora, la osadía* (1988)– que, al mismo tiempo que desconfía y sospecha de los personajes y de la información que proporcionan, procura retener cada detalle para desvelar la clave del misterio mientras descubre los artificios interpuestos por el autor para que anticipe el enigma.

En este relato, en el que Hidalgo Bayal muestra su excepcional talento narrativo, despliega una trama en la que se rompe el principio lógico de causalidad. Si el narrador se introduce en el misterio a través del enigmático personaje-interlocutor, Corzo, da entrada al lector en el tejido compositivo de relato, pues es no solo el temible guardián de las sombras de la casa del bosque que impide el acceso a los forasteros, sino también el Cancerbero del sentido último del relato. “Corzo” plantea un juego constante de ambigüedades y enigmas, que exige que el lector recomponga una trama que se le ofrece de manera discontinua, en la que caben, inicialmente, interpretaciones contradictorias sobre un mismo hecho. Siguiendo un estilo benetiano, los acontecimientos son presentados de manera fragmentaria y no se ofrece una perspectiva que permita contemplarlos por completo. La dificultad del narrador para adentrarse en el recinto sagrado es el correlato de la que siente el lector ante un relato lleno de ambigüedades y equívocos, que ofrece versiones fragmentadas y antagónicas de una misma realidad y que remite, como la narración benetiana, al autor implícito que proyecta en el relato sus presupuestos éticos y estéticos, en definitiva, su escepticismo cognoscitivo o “la incapacidad de este último para encontrar una verdad en el mundo real” (Carrera, 200: 28; Cabrera, 1983: 40). Persiste en el proceso de lectura la sensación de que hay algo que está fuera del alcance del pensamiento lógico y que se escapa a la inteligibilidad y al intento de comprensión por parte del lector.

Todos parecen invitados a prescindir de su racionalidad para desentrañar los enigmas que la realidad encierra, a abandonar toda pretensión de interpretación lógica y a aventurarse en una interpretación metafórica sobre la incapacidad de la razón para arbitrar una solución coherente acerca del destino del hombre. El lector se convierte

4 El escritor confiesa que siempre ha procurado “imaginar la posición del lector en el escenario de la lectura, esto es, en qué punto del escenario narrativo se sitúa el lector cuando lee una escena o un episodio de una novela, desde qué ubicación interna seguimos el relato (en el cine, por ejemplo, como espectador, siempre estoy tras la cámara)” (Hidalgo Bayal, 2012).

en un espejo que proyecta la imagen del narrador confuso, que asiste a la enigmática historia. Narrador y lector son realidades indisociables, las dos caras de una realidad que invita a postergar la interpretación racional de lo acontecido y a desacreditar el pensamiento lógico ante un mundo que se presenta absurdo e ininteligible y que da entrada al escepticismo intelectual y al existencialismo vital, pues, como ha subrayado Ángel Basanta, "comienza con una anécdota y acaba en la desolación o el absurdo" (2012).

El lector, atrapado por la trama, por las voces narrativas y por el juego lúdico que suscita el entramado laberíntico con sus enrevesados vericuetos, ha de iniciar un proceso de indagación y de búsqueda intelectual en las historias que se le cuentan y en el modo en que se le cuentan. Goza de la actitud intelectual de *desentrañar*, de la que habla Poe en su análisis de *Los crímenes de la Rue Morgue*:

Consigue satisfacción hasta de las más triviales ocupaciones que ponen en juego su talento. Se desvive por los enigmas, acertijos y jeroglíficos, y en cada una de las soluciones muestra un sentido de agudeza que parece al vulgo una penetración sobrenatural (1986: 89).

La brevedad y tensión del relato, su penetrante fuerza visual, la supresión de lo superfluo e innecesario van conduciendo al lector hacia un final que encierra "un orden cerrado, que evoca la idea de la esfera" (Cortázar, 1983)⁵. Como afirma Roland Barthes en *Le bruissement de la langue* (1984), el lector no debe sorprenderse si se ve obligado a detener la lectura a causa de la afluencia de ideas o asociaciones, derivadas también del tejido polifónico o de los ecos textuales que identifica (Rajoy, 2013).

Aunque se alcanza la unidad de efecto o impresión que propicia que el acto de lectura se realice de una sola vez para alcanzar sus efectos más profundos, como sostiene Poe en su ensayo "Hawthorne" (1973: 125-141), sin embargo, no le basta al lector una única lectura pues, dada la riqueza del relato, este requiere una concienzuda y enriquecedora relectura. Es en la relectura cuando el lector puede adquirir las claves necesarias para interpretar una materia narrativa compleja; solo entonces recobran relevancia las elipsis y ambigüedades, que desvelan los elementos ocultos e invitan a especular metafísica y literariamente: ¿Qué historia es la verdadera?

5 Como afirma Cortázar, forma parte del orden cerrado que reviste el cuento o de su forma esférica, cerrada y clausurada por límites exigentes e infranqueables, el hecho de que no hay nada en él que permita establecer una fisura: "[...] bastaría que una frase o una palabra se saliera de ese límite, para que en mi opinión el cuento se viniera abajo. Y he visto muchos cuentos venirse abajo por eso, por destruirlo todo en el último momento, por ejemplo, con una tentativa de explicación de un misterio, cuando el misterio era más que suficiente en el cuento, cada uno podría encontrar allí su propia lectura, su propia interpretación. Hay gente que malogra cuentos, poniéndolos excesivamente explícitos, entonces la esfera se rompe, deja de ser el orden cerrado" (Cortázar, 1983).

Las posibilidades hermenéuticas que este enigmático relato, híbrido de cuento, especulación filosófica y aliento poético, suscita, invitan al lector a volver una y otra vez sobre el enigma de un texto, que se vuelve autorreflexivo y autorreferencial, que no remite solo al desvelamiento de los orígenes de la historia sino a sí mismo, a su condición artificial y densidad epistemológica. Las imágenes parecen perder parte de su capacidad de representación y conducen a la creación de asociaciones y analogías, que invitan a ir más allá del realismo discursivo de un relato especular que, al mismo tiempo que presenta un diseño laberíntico y hace alarde de su condición autoconsciente (Alter, 1975), narcisista (Hutcheon, 1980) o metaficcional (Waugh, 1984), invita semióticamente a descifrar su significado oculto y metafórico y a reflexionar sobre los sistemas de significación a través de la palabra. Con el desdoblamiento de las hipótesis y la multiplicidad de imágenes (el bosque, el cazador furtivo, la noche) se subraya el carácter ilusorio de la realidad y su carácter fantástico, que lleva al lector a plantearse los grandes interrogantes borgeanos: la capacidad humana para alcanzar los componentes inasibles de la realidad, la inseguridad de los límites del conocimiento humano, el descrédito de la lógica, etc.

Asimismo, la simbiosis entre el personaje con el entorno geográfico y entre la hostilidad de Corzo con su fuero interno esquivo subrayan el fracaso de todo intento humano de inmersión en una sociedad a la que se llega como intruso o forastero, de una manera semejante a la que formula Benson en su estudio sobre la obra benetiana *Volverás a Región*: “el fracaso de toda expedición foránea” (2004: 198). En este relato, como en el conjunto de la producción literaria bayaliana, el viaje no entraña solo un desplazamiento físico sino, fundamentalmente, la búsqueda de algo que se desconoce y que no se encuentra, eco quizá del *Nunca llegarás a nada*, de Juan Benet. Dada la indefinición e indeterminación de los espacios y tiempos, el viaje hacia lo desconocido se transforma en un vagabundeo errático, que se tiñe de tintes kafkianos. De esta manera, como ha puesto de relieve Dällenbach (1991: 80), se realza la inteligibilidad y densidad semántica de la obra, al tiempo que aumenta el placer intelectual del lector.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALAZRAKY, J. (1968). *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*. Madrid: Gredos.
- ALTER, R. (1975). *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*. Berkeley: University of California Press.
- APARICIO NEVADO, F. (2011). “Gonzalo Hidalgo Bayal”. En *La narrativa española de hoy (2000-2010). La imagen en el texto (I)*, N. Noyaret (ed.), 219-241. Bern: Peter Lang.
- (2013). *El efecto M. Territorios narrativos de Gonzalo Hidalgo Bayal*. Jaraíz de la Vera: Ediciones La Rosa Blanca.
- BARTHES, R. (1970). *S/Z*. Paris: Seuil.

- (1975). *Roland Barthes, par lui même*. Paris: Seuil. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1978.
- (1984). *Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, 2009.
- BASANTA, Á. (2012). "2011: Buen año para la narrativa española en castellano". Ínsula. *In memoriam José Luis Cano (1911-1999)* 784. http://www.insula.es/sites/default/files/articulos_muestra/INSULA_784.html.
- BENET, J. (1961). *Nunca llegarás a nada*. Madrid: Alianza.
- (1967). *Volverás a Región*. Barcelona: Destino, 1991.
- (1972). *Un viaje de invierno*. Barcelona: La Gaya Ciencia.
- (1978). *Del pozo y del Numa. Un ensayo y una leyenda*. Barcelona: La Gaya Ciencia.
- (1990). *Una meditación*. Madrid: Alfaguara.
- BENSON, K. (2004). *Fenomenología del enigma. Juan Benet y el pensamiento literario postestructuralista*. Amsterdam-New York: Rodopi.
- BOOTH, W. (1974). *A Rhetoric of Irony*. Chicago: The University of Chicago Press.
- BORGES, J. L. (1984). "La novela policial. Nacimiento, temas, autores (1963)". En *Borges, sus días y su tiempo*, M. E. Vázquez (ed.), 133-140. Buenos Aires: Javier Vergara Editor.
- (1974). *Obras completas. 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé.
- (1975). *Prólogos, con un prólogo de prólogos*. Buenos Aires: Torres Agüero.
- CABRERA, V. (1983). *Juan Benet*. Boston: Twayne Publishers.
- CALVO REVILLA, A. (2013a). "Recreación narrativa de *El celoso extremeño: Amad a la dama*, de Gonzalo Hidalgo Bayal". *Anales cervantinos XLV*, 2, 217-240.
- (2013b). "Incertidumbres de un Ulises kafkiano en *Paradoja del interventor*". En *El efecto M. Territorios narrativos de Gonzalo Hidalgo Bayal*, F. Aparicio Nevado (ed.), 99-122. Jaraíz de la Vera: Ediciones La Rosa Blanca.
- (2014). "Ars amatoria bayaliana. Reescritura de las nínfulas en *Misera fue, señora, la osadía*". *Amaltea. Revista de Mitocrítica* 6, 53-81.
- CARRERA, M. (2009). "La imagen del laberinto en las novelas regionatas". *Amaltea. Revista de Mitocrítica* 1, 23-41.
- CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. (1985). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder.
- CONTE, R. (2004). "Crónica de la degradación". *El País*, 3 de julio.
- (2006). "Vivir es volver". *El País*, 15 de abril. http://elpais.com/diario/2006/04/15/babelia/1145058613_850215.html.
- CORTÁZAR, J. (1983). "La esfera de los cuentos". *Espéculo. Revista de Estudios Literarios* 2. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero2/cortazar.htm>.
- DÄLLENBACH, L. (1991). *El relato especular*. Madrid: Visor.
- FRAZER, J. G. (1890). *The Golden Bough. A study in magic and religion*. London: MacMillan.

- HERNÁNDEZ MIRÓN, J. L. (2013). "En ruta por la narrativa de Gonzalo Hidalgo Bayal: el autor y la obra". En *El efecto M. Territorios narrativos de Gonzalo Hidalgo Bayal*, F. Aparicio Nevado (ed.), 31-50. Jaraíz de la Vera: Ediciones La Rosa Blanca.
- HIDALGO BAYAL, G. (1988). *Misera fue, señora, la osadía*. Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz.
- (1993). *El cerco oblicuo*. Madrid: Calambur, 2005.
- (1994). *Camino de Jotán (La razón narrativa de Ferlosio)*. Badajoz: Los Libros del Oeste.
- (1997a). *Equidistancias*. Badajoz: Del Oeste Ediciones.
- (1997b). *Campo de amapolas blancas*. Mérida: Editora Regional de Extremadura; Madrid: Tusquets, 2008.
- (2001). *La princesa y la muerte*. Mérida: Editora Regional de Extremadura.
- (2002). *Amad a la dama*. Gijón: Llibros del Pexe.
- (2004a). *Paradoja del interventor*. Badajoz: Del Oeste Ediciones; Barcelona: Tusquets, 2006.
- (2004b). *Un artista del billar*. Plasencia: Alcancía.
- (2007). *El desierto de Takla Makán. Lecturas de Ferlosio*. Mérida: Editora Regional de Extremadura.
- (2009). *El espíritu áspero*. Barcelona: Tusquets.
- (2011). *Conversación*. Barcelona: Tusquets.
- (2012). "Júbilo por un imprescindible: Gonzalo Hidalgo Bayal. Entrevista de Javier Morales Ortiz". *Blog de Jesús M. Santos*. <http://www.lagardeideas.com/letras/?p=522>.
- (2013). *La sed de sal*. Barcelona: Tusquets.
- (s.d.). "Higuera de Albalat" http://www.higueradealbalat.es/index.php?option=com_jdownloads&Itemid=83&view=finish&cid=25&catid=9.
- HUTCHEON, L. (1980). *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. Waterloo- Ontario: Wilfried Laurier University Press.
- JUNG, C. G. (1976). *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Caralt.
- LANDERO, L. (1994, 5 de marzo). "El cerco oblicuo, del laberinto al 30". *Babelia*, 11.
- LEECH, N. & SHORT, M. H. (1981). *A Style in Fiction. A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*. London and New York: Longman.
- MARAMOTTI, L. (2009). *Gonzalo Hidalgo Bayal nel panorama narrativo estremegno attuale*. Dissertation thesis. Alma Mater Studiorum Università di Bologna. Dottorato di Ricerca in Iberistica, 21 Ciclo.
- NÚÑEZ, A. (1969). "Encuentro con Juan Benet". *Ínsula* 269, 4.
- PIGLIA, R. (2000). "Tesis sobre el cuento. Los dos hilos: Análisis de las dos historias". En su obra, *Formas breves*, 103-111. Barcelona: Anagrama.
- POE, E. A. (1973). "Hawthorne". En *Ensayos y críticas*, J. Cortázar (ed.), 125-141. Madrid: Alianza.

- POZUELO YVANCOS, J. M. (2006). "Sin pasado, sin futuro" (*Paradoja del interventor*). *ABCD Las Artes y las Letras* 750, 16-17.
- (2008). "Cronopio desdichado y húmedo (*Campo de amapolas blancas*)". *ABCD Las Artes y las Letras* 859, 13.
- (2010). "Narrativa española 2009". *Ínsula* 761 http://www.insula.es/sites/default/files/articulos_muestra/INSULA_761.html.
- QUIROGA, H. (1970). *Obras inéditas y desconocidas: sobre literatura*. Montevideo: Arca.
- RAJOY FEIJOO, M.ª D. (2013). "El dialogismo en *Conversación* de Gonzalo Hidalgo Bayal". En *El efecto M. Territorios narrativos de Gonzalo Hidalgo Bayal*, F. Aparicio Nevado (ed.), 237-256. Jaraíz de la Vera: Ediciones La Rosa Blanca.
- REIG, R. (2009). "El Nabokov extremeño". *Blog de Rafael Reig*. http://www.hotelkafka.com/blogs/rafael_reig/2009/06/el-nabokov-extremeno/.
- RICOEUR, P. (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil; (1996). *Sí mismo como otro*. Madrid: Siglo XXI.
- SANTARCANGELI, P. (2002). *El libro de los laberintos*. Madrid: Siruela.
- SENABRE, R. (2011). "Conversación". *El Cultural*, de septiembre. <http://www.elcultural.es/revista/letras/Conversacion/29675>.
- SIMÓN VIOLA, M. (1998). "La prosa de creación en Extremadura: de los narradores decimonónicos a los prosistas del cambio de siglo". *Revista de Estudios Extremeños* LIV, 21-63.
- (2005). "La narrativa extremeña en las últimas décadas (1982-2005)". *Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes* XIII, 127-143.
- (2008). "Aproximación a la obra narrativa de Gonzalo Hidalgo Bayal". *Alborayque. Revista de la Biblioteca de Extremadura (Extremadura 1983-2008. Letras y Libros)* 2, 41-88.
- (2010). "Gonzalo Hidalgo Bayal". En su obra, *Literatura en Extremadura 1984-2009. II. Narrativa*, 205-230. Badajoz: Editora Regional de Extremadura / Del Oeste Ediciones.
- TEÓCRITO (1986). *Idilios*. Madrid: Gredos.
- TODOROV, T. (1970). *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil.
- VALVERDE, A. (2011). "Las razones de Gonzalo Hidalgo Bayal: *Conversación*". *Blog de Álvaro Valverde*. <http://mayora.blogspot.com.es/2011/08/la-razones-de-gonzalo-hidalgo-bayal.html>.
- WAUGH, P. (1984). *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: Methuen.

Recibido el 26 de marzo de 2015.

Aceptado el 30 de septiembre de 2015.