

LAS REPRESENTACIONES FIGURADAS DEL YO  
Y SUS REFLEXIONES EN LA NARRATIVA DE  
GONZALO HIDALGO BAYALANA CALVO REVILLA  
Universidad CEU San Pablo

## LA INEFABILIDAD DEL "EFECTO M"

Desde que Serge Doubrovsky en 1977 inventara el neologismo *autoficción* en la contraportada de *Fils* (novela de un personaje que, paradójicamente, es y no es el autor y que juega irónicamente con los límites entre la autobiografía y la ficción), se han sucedido las discusiones conceptuales, terminológicas y genéricas y las clasificaciones de las obras literarias bajo esta etiqueta, dentro de la cual Jacques Lecarme ha encuadrado las historias cuyo autor, narrador y protagonista comparten identidad nominal; su ubicación bajo el título genérico de novela (1993: 227) es una contradicción que persigue desorientar al lector (Lecarme-Tabone 1999: 268).

La presencia e irrupción del escritor en la obra literaria ha sido constante en la historia de la literatura, si bien desde que las vanguardias demolieran el principio de la verosimilitud realista y postularan la creación artística libre y autónoma, han sido variadas las formas de experimentación narrativa, con que los escritores han mostrado la insuficiencia de las formas narrativas y del lenguaje. A los nombres de Céline, Yourcenar, Borges, Vargas Llosa, Thomas Bernhard, Philip Roth y Sebald, etc., sumamos el de Gonzalo Hidalgo Bayal, en cuya obra la interacción de los elementos biográficos y novelados ocupa un papel relevante. Aunque no es la novela el único género que ha cultivado (tiene cuento, poesía, ensayo, microrrelato, etc.), nos centramos en su personalísima, culta y poliédrica

novelística. Como ha subrayado Hernández Mirón, estamos ante un escritor que consciente o inconscientemente ha dejado su alma en la obra y cuya presencia en la misma todo lector atento percibe (2013: 32). Efectivamente, el escritor extremeño no permanece al margen del mundo ficcional narrativo, sino que penetra en él; tras jugar lúdica y triangularmente con las categorías de autor, narrador y personaje, se va transformando en uno u otro, insinuando la ambigüedad de que el personaje *es* y *no es* el autor (Alberca 2007: 32), y jugando en el ámbito intersticial existente entre la realidad fáctica y la ficción mediante la utilización de datos biográficos comprobables con otros que no lo son y la narración de vidas que el autor no ha vivido sino imaginado, y que resaltan el carácter ficticio del yo.

Aunque no han faltado quienes, como Lipovetsky, han relacionado la autoficción con el auge del individualismo, el narcisismo y el cuestionamiento de la identidad, característicos de la contemporaneidad (Salem 2009: 203), no parece que resida aquí la génesis de la autoficción bayaliana, dada la humildad que profesa el escritor extremeño, cautivo desde la infancia de los hechizos del lenguaje, de la prosodia y de los juegos lingüísticos, para quien la literatura es “la relación que establece el sujeto con la realidad a través del lenguaje”, como expuso en la conferencia “El efecto M”, que pronunció en la Universidad de Haute-Alsace, donde reflexiona sobre las relaciones entre la creación literaria y la presencia del autor (2013: 19). La autoficción no es un tema que preocupe a Hidalgo Bayal, defensor de la autonomía textual y propenso a no prestar atención a la génesis de las obras literarias, al porqué y cómo se le han ocurrido las historias narradas a quien las cuenta pues, aunque es un tema carente de valor literario, no de interés literario, como afirma en la entrevista de Nuria Azancot:

La condición de “escondido” exige dos requisitos previos: ser buscado y no querer ser encontrado. En mi caso no se ha dado ninguno: ni me buscan ni me escondo. Sería incluso arrogante proclamarme escondido. Pero, si es una condición, me gustaría no perderla. (Hidalgo Bayal 2009a)

Ante este juego lingüístico subyace la cuestión: ¿Por qué se esconde el escritor tras la pirotecnia narrativa? La clave la proporciona él mismo con su predilección por *M o el vampiro de Düsseldorf*, donde el cineasta alemán Fritz Lang vuelve inefable un crimen, al no expresarlo visualmente. Reside en su preferencia por lo que ha denominado “el factor M” o “el efecto M”, términos que, si bien comparten la raíz etimológica, hacen hincapié en aspectos diversos: el factor M presta atención al propósito y el efecto a las consecuencias. Y lo que le interesa al escritor es el efecto, el producto final literario, tras el cual tiende a esconderse. Hidalgo Bayal reconoce que, ante la imposibilidad de verter hacia uno mismo la reflexión objetiva sobre la esencia de su obra, ha albergado la esperanza de encontrar en las reflexiones de otros escritores las claves para explicar la necesidad del acto de escribir; pero el hallazgo es intento vano, pues “una novela cuenta las cosas que ocurren y cómo ocurren esas cosas y lo que los novelistas cuentan cuando hablan de ellos mismos es cómo se les ocurren esas historias” (2013: 21). En su narrativa subyace la “razón narrativa”, un *logos totalizador o integrador*

que va mucho más allá de la referencia de hechos, según sostiene en un ensayo dedicado a la obra de su maestro Rafael Sánchez Ferlosio:

Se trata [...] de una verdadera primacía de lo narrativo en todos los textos, tanto en las ficciones declaradas, las novelas, donde la discusión ni siquiera se plantearía, como en los ensayos y en los artículos, donde la peripecia del propio discurrir, la accidentada y laberíntica aventura del conocimiento, es relatada por un yo narrativo, un sujeto de la acción que razona con sutilísima habilidad, el protagonista de una ficción cognoscitiva e intelectual. Que, más allá de la letra, el yo narrativo se identifique con el yo personal del autor es, literariamente, y para los lectores, salvo a efectos de valoración moral, secundario, si no irrelevante. (Hidalgo Bayal 1994a: 24-25)

Por lo tanto, aunque el lector permanezca al acecho de las huellas biográficas, si nos mantenemos fieles al credo bayaliano de que lo importante en la ficción son los hechos que se cuentan, al margen de que hayan ocurrido a quien los cuenta y de que se sigan las reglas miméticas o se fragüen en la imaginación (Hidalgo Bayal 2013: 21), hemos de partir de la naturaleza ficcional y autonomía de su narrativa, lo cual no nos exime de mostrar interés por el producto final y analizar las apariciones de Hidalgo Bayal cruzando fugazmente las páginas de su narrativa, como hiciera Hitchcock en *Vértigo*, en *Con la muerte en los talones*, o en *La ventana indiscreta*. Afirmo el escritor:

Digo esto porque yo mismo me he atrevido a utilizar mi nombre para algún personaje de mis escritos, algo, por lo demás, bastante engañoso, pues, desde el punto de vista autobiográfico, hay más presencia sin nombre en *Campo de amapolas blancas* que con nombre en *Misera fue, señora, la osadía* o *El espíritu áspero*. Digamos que el yo brilla más cuando se esconde. Y nombrar el yo del autor es un recurso narrativo menor, como recurso narrativo es la elección de una geografía de autor o la aparición de una persona singular, como el profesor de latín o el escritor Saúl Olúas, en diversas narraciones. (Hidalgo Bayal 2013: 29)

Y nos preguntamos: ¿se trata de pequeñas bromas o ironías de autor, de guiños y complicidades con el lector?; ¿estamos ante meros divertimentos o experimentaciones lúdicas, ante recursos dotados de una mera significación externa o adquieren alguna funcionalidad en la trama?

#### GEOGRAFÍA DE AUTOR DEL SÍSIFO BAYALIANO

Con el rigor intelectual con que define la obra de Ferlosio, el escritor extremeño, alejado de la gloria que procuran los círculos literarios, ha prolongado a lo largo de su trayectoria literaria –desde *Misera fue, señora, la osadía* (1988)<sup>1</sup> hasta *El espíritu áspero* (2009)– la ficcionalización y delimitación de un territorio

<sup>1</sup> A partir de este momento manejamos la segunda edición (1994), publicada por la Diputación Provincial de Badajoz.

literario que gira en torno a la provincia de Cáceres: Murania y la tierra de Murgaños; Casas del Juglar, Aldea del Jayón, Murganillos, La Moga, Soz, etc., es decir, en torno al “triángulo que formaban el río Jayón y la garganta de Descuernacabras” (Hidalgo Bayal 2009b: 65). En la creación de este espacio imaginario y autónomo los elementos autobiográficos revisten un carácter funcional; contribuyen a que el lector, aun sabiendo que el texto se le propone como ficticio, contraste los datos proporcionados por los personajes o el narrador con la vida del escritor. En una semblanza sobre Higuera de Albalat, su lugar de nacimiento, donde transcurre su infancia en la década de los cincuenta, reconoce que “como todos los que se han alejado del paraíso, yo poseo una geografía particular del pueblo que desgrana en mitología histórica y literaria” (2012a). Este pueblecito cacereño acomodado en la falda de un monte en el Parque Nacional de Monfragüe y ubicado al final de una carretera adonde rara vez alguien acude con la excepción del cartero, algún vendedor ambulante, pordiosero o transeúnte, y donde parece que el tiempo se detiene, se convierte en el imaginario topográfico de Casas del Juglar, donde se forjan algunas de las imágenes que presiden el imaginario laberíntico bayaliano, como afirma en su blog: “La torre de la iglesia se nos antojaba rascacielos y su escalera de caracol fue la primera noción de laberinto” (2012a). La torre de la iglesia de Higuera; la fuente sosa, “que curó el mal de Ramonato” (2009b: 266) y la garganta; el puente de Marcial Gómez, desde donde se tiraban “a las quebradas aguas ambiguas del Jayón” (266); el prado y la plaza de Castejón; la mina la Norteña de la que se extraía plomo y zinc –se transforman en wolframio en *El espíritu áspero* (191)–, configuran la topografía imaginaria donde transcurre la biografía de don Gumersindo, personaje bayaliano.

En otras ocasiones Casas del Juglar se torna espacio legendario; en el monte situado en la confluencia triangular del río Jayón y la garganta de Descuernacabras se fragua la historia de la Venus del Juglar, que recrea en *Misera fue señora, la osadía*, donde una estatua de mármol, que representa desnuda a la diosa del Amor, se sitúa en un paraje de resonancias bucólicas y renacentistas, que llamaban la Hoya del Juglar “porque según la leyenda, dijo Poncio, era en aquel mismo sitio en el que bañábase el mentado juglar cuando lo encontró el afamado caballero Belardo de Valdeflor, que por allí le dicen Mío Belardo” (38). En *Amad a la dama* (2002), recreación de *El celoso extremeño* cervantino (Calvo Revilla 2013b), la estatua encarna la imagen de Leonor, una muchacha de dieciocho años que vende fruta en el puesto del mercado de los martes de la Plaza Mayor de Murania y que a los ojos de Felipe Carrizales se transforma en una doncella revestida de atractivo erótico y de los atributos mitológicos de la diosa del amor y de la belleza, en una Venus del Bosque, como la denomina el narrador, entrevista como fruta de la primicia bíblica y causa de la pérdida del paraíso (70). Y en la secuencia 18 de *El espíritu áspero* representa a una muchacha silvestre, pastora salvaje, “último eslabón de la genética sérbola” (65), que con su belleza indómita, ojos hipnóticos y fuerza sobrehumana atraía a los transeúntes o se dejaba ver por los pueblos cercanos: “algunos aseguran que era la misma Venus del Juglar hecha carne, diluida la blanca del mármol por la acción del sol y de las estaciones” (65), de quien nació Ramonato (65-67).

Ha sido el escritor quien ha ayudado al lector a reconocer su presencia en esta topografía (2012b); en una anotación de su blog apunta que son muchas las huellas indelebles que su tierra natal dejó en su memoria, en la ubicación geográfica y en sus gentes:

... como le ocurre a la mayoría de la gente, yo también tengo mis raíces en el lugar de nacimiento y en los escenarios de la infancia. Tal vez por eso, por el recurso perdurable de la infancia, lo primero que acudió a mi imaginación fueron la plaza y las calles del pueblo y lo que para mí, de chico, era verdaderamente un pregón, esto es, ver cómo el alguacil salía del ayuntamiento, se detenía en medio de la plaza, frente a mi casa, hacía sonar la corneta y, con el ritmo retórico de las ordenanzas municipales, daba a conocer el bando de la alcaldía o anunciaba alguna buena nueva: por ejemplo, la llegada de un camión ambulante con mercancías domésticas o tal vez de un motocarro con productos perecederos. Emprendía después el alguacil su recorrido, siempre idéntico, se detenía en los mismos puntos siempre, en las mismas esquinas, y a veces los críos, más o menos revoltosos, le seguíamos a distancia, lo que enseguida provocaba su enojo y sus huecas amenazas. (Hidalgo Bayal 2012a)

Por Casas del Juglar desfilan personajes que entonces lo habitaron, entre los cuales los lugareños reconocen, entre otros, a Canete, hijo de Juan Sebastián “el Cano”; Don Bonifacio, cura párroco de Higuera y Romangordo, tan vivamente retratado en *El espíritu áspero*, a quien en jerga feligresa llamaban “don Boni” (26), quien, junto con don Ananías, el boticario, Pedro Cabañuelas y Sín, formaban “la comunidad básica” sobre la que se asentaban los bautizos, las bodas y los entierros (219); o Bochinche, “el alguacil y el pregonero, un pobre borrachín que debía el mote a los aspavientos enológicos con que saboreaba y trasegaba quintales de pitarra” (39), y que, más tarde había unido a sus obligaciones municipales la de guardián del museo (344).

También en “El efecto M” deja constancia de algunos recuerdos biográficos volcados en algunos detalles de la trama de *El espíritu áspero*; por ejemplo, las vivencias de sus recorridos infantiles cuando por imperativos rurales debía atravesar un camino surcado por cuatro hormigueros, cuyos habitantes –designados Trebia, Tesino, Trasimeno y Cannas como fruto de sus lecturas enciclopedistas escolares, donde las mencionadas batallas mostraban la superioridad del ejército cartaginés sobre el romano– eran maltratados en sus juegos infantiles (2013: 20); así, en la secuencia 116, el antiguo forajido Pedro Cabañuelas, el Carnícula, aparece, tras su salida de la cárcel, merodeando en la inmediaciones de Trebia (274); o en la secuencia 94, consolida su amistad con el narrador Bayal “cuando salían juntos a recorrer los dominios caniculares: Trebia, Tesino, Trasimeno, Cannas y demás hacienda” (220-221).

Hidalgo Bayal comienza a perfilar su geografía de autor en torno a Murania, escenario de Plasencia, donde ha sido profesor en un instituto de enseñanza secundaria y ciudad de residencia tras su jubilación. La vida de Lucas Cálamo, el narrador de su primera novela *Misera fue, señora, la osadía*, transcurre en la que dicen “la muy noble, heroica y legendaria” (38), “ciudad de treinta mil habitantes, situada en los límites comarcales de Murgaños, extremos del oeste nacional”

(27), que es entrevista con los atributos con que le rinde homenaje Gabriel y Galán: “agazapada, como al acecho, flanqueada por una leve y sinuosa estela plateada, grisácea y blanquecina” (45-46). Plasencia es magistralmente ficcionalizada con la estación de tren y el puente (46), el río Jerte (55), la plaza mayor y los soportales (48-50), la catedral y su sillería (53), el parque (163), el ayuntamiento (188), etc. La aparición del escritor en la secuencia 50 como personaje, escritor e investigador de la historia del Mío Belardo (252), es un guiño lúdico.

Asimismo, *Amad a la dama* (2002) se abre con la expectación que provoca la llegada de Felipe Carrizales a Murania, con la consabida rumorología sobre su edad y orígenes en diversos pueblos de la geografía española: Múrida o Andarón, Soz o Murganillos, etc., alteraciones toponímicas tan del gusto del escritor: quizás Múrida por Mérida; Andarón por Pasarón; Murgañillos por Burguillos, municipios de Extremadura. En el valle del Jerte (valle del Murtes, en *Amad a la dama*) sitúa el escritor la mansión de Santa Bárbara, sin duda tomando el nombre de la sierra que amuralla Plasencia por el este; el escenario pierde los atributos coloniales de la narración cervantina y adquiere los matices legendarios de la tierra de Murgaños: “La casa de Santa Bárbara era entonces propiedad de los padres hervacianos, laboriosa donación de una herencia huérfana o beata, y sus ruinas eran la consecuencia de un estigma, el signo de una leyenda obstinada y trágica” (25). Es una mansión semiderruida, que se alza a la otra parte del río Murtes, lugar que visitan Bayal, don Gumersindo (*alter ego* del escritor) y Walter Alway en *El espíritu áspero*, donde el escritor explicita su intención a través del narrador homónimo:

Por mi parte, también sucumbí a los ecos de su leyenda, pues nadie desconoce las historias que encierra la mansión de Santa Bárbara, ya sean terrores iluminados, tramas decimonónicas o ficciones surrealistas. Lo que pretendían don Gumersindo y Walter Alway, sin embargo, era una expropiación intelectual, esto es, adueñarse de una intuición, comprobar la coincidencia del escenario real con la memoria ideal y legendaria. (Hidalgo Bayal 2009b: 540)

También Murania es el escenario de *Paradoja del interventor* (2004)<sup>2</sup>, ciudad adonde llega un viajero sin destino. Son muchos los paralelismos que se pueden trazar entre el comienzo de esta novela con la secuencia 5 de *Misera fue, señora, la osadía*, o con las rutas tabernarias que en Murecania, noche tras noche y en catorce paradas, emprenden los personajes de ambas novelas, “una parodia del viacrucis redentor” (1994b: 116), en recuerdo de la ruta de Mío Belardo, cuando este, disfrazado de romero, vuelve a Murania, cuando esta había perdido su esplendor. Como un quijote cervantino, el narrador Lucas Cálamo, “escuálido (por no decir enjuto de rostro)” (45), atisba Murania, atraviesa los aledaños podridos y las perifrasias urbanas para adentrarse en “en el centro de la metáfora” (47), la misma que preside el deambular del Ulises kafkiano de *Paradoja del interventor* (Calvo Revilla 2013a). La narrativa bayaliana remite incesantemente a un juego de identidades y de espejos, de presencias y desapariciones del autor, en torno al cual se articula la autoficción y con ella el azar, la experimentación lú-

<sup>2</sup> A partir de este momento manejamos la segunda edición: Tusquets, 2006.

dica, la ironía y el peregrinaje, un camino de ida y vuelta enigmático, que atrapa a los personajes en una red de laberintos, de la que personaje y lector obtienen una sensación de fracaso. Como en los paradójicos cuentos kafkianos, donde un hombre nunca consigue llegar al pueblo vecino, figura en la obra del escritor extremeño lo que él denomina “la modalidad narrativa del forastero”: historias “en las que la llegada de alguien de fuera (forastero) pone de manifiesto todas las hipocresías, las maldades, la cobardía de una familia, de un grupo, de una comunidad” (2013: 27), como acaece en *Paradoja del interventor*, narración alegórica sobre los abismos infernales del mundo, donde un viajero anónimo, sin rasgos identitarios, que pierde un tren y espera otro que nunca va a llegar, recorre los senderos del desamparo a través de unos espacios imprecisos e impregnados de crueldad de una Murania que, con sus murallas, soportales y puente, se alza como “territorio sin promesas” (2006: 68). Sobre esta modalidad narrativa diserta el narrador Gonzalo Hidalgo en la secuencia 252 de *El espíritu áspero*:

En muchos lugares se ha repetido, con simetría estructural, la misma historia: la llegada de un forastero desahuciado que desencadena la catarsis. Cuando los pueblos entran en vía muerta, se avecina la hora de su ruina. Entonces están llamados a desaparecer. No se trata de maldiciones bíblicas ni de ciclos históricos, sino de podredumbre social. Rara vez en estos casos los pueblos se regeneran desde dentro, porque están podridos en grado irreversible. (Hidalgo Bayal 2009b: 543)

En estos juegos y ambigüedades no nos sorprende que en una anotación del blog del escritor rubrique su firma como “El viajero” y que recree la leyenda, que narró a principios del siglo XVII el jesuita José de la Cerda, según la cual el maestro Rodrigo Alemán, que esculpió la sillería del coro de la majestuosa catedral de Plasencia, fue preso en una de sus torres por rebelarse contra el *placeat Deo*; tras precisos cálculos anatómicos, “fabricó con plumas de ave unas alas ajustadas a su peso, se lanzó al vacío en temerario vuelo y, al cabo de un cuarto de legua, se estrelló al otro lado del Jerte, en las estribaciones de Santa Bárbara, y se hizo pedazos contra el suelo de la ‘dehesa de los caballos’” (2007b).

Frente a las novelas que acogen el territorio de Tierra de Murgaños, *El cerco oblicuo* (1993)<sup>3</sup> se alza en torno a la capital de España. El yo narrativo de las treinta secuencias que la configuran es Severo Llotas, un hombre maduro y solitario que ha trabajado en una agencia inmobiliaria madrileña y en una compañía de seguros de Soria, y que desfila también en las páginas de *Misera fue, señora, la osadía* (32). Desde la primera persona rememora su “andante geografía”, que anota en un cuaderno con tapas de hule (166), que tendrá también el interventor de la emblemática paradoja bayaliana. Prisionero de unas rutinas que lo conducen desde su vivienda en la madrileña calle de San Bernardo (allí 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, narra la quiebra que en su rutina cotidiana

<sup>3</sup> A partir de este momento manejamos la segunda edición: Calambur, 2005.

supuso la llamada telefónica de Gloria Fernández, mujer que paulatinamente lo irá conduciendo por unos laberintos interiores, impregnados de un extraño clima kafkiano, en el que los elementos insólitos, paradójicos y oníricos destruyen las formas habituales de percibir el mundo. Asimismo, resonancias de sus años universitarios encontramos en *Campo de amapolas blancas* y en *El espíritu áspero* (Hernández 2013: 35), especialmente, a partir de la secuencia 94, cuando, tras desestimarse la vocación religiosa del muchacho y barajarse que cursara estudios en Salamanca, se decidió que *Sín* estudiara en la capital de España, donde deambulará buscando las simetrías que tanto marcaron el rumbo de Severo Llotas, y residirá en la Unión Universitaria Universal, donde completará su formación.

#### JUEGO DE ESPEJOS Y AMBIGÜIDADES

El escritor –que en *El desierto de Takla Makán* afirma que “hasta tal punto se diluye el individuo (el autor) en la materia narrada que esta termina por imponerse necesariamente, con toda la imperiosa necesidad que la ficción requiere, sobre la subjetividad del yo” (2007a: 33)–, utiliza recursos diversos para crear ambigüedad sobre su presencia en el texto; se sirve de algunos episodios biográficos para dar cuerpo a la vida de sus personajes mientras juega ambigua y equívocamente con el lector, utilizando espejismos y estrategias de fingimiento; si unas veces se oculta tras un disfraz ficticio con una identidad nominal distinta de la suya (Lucas Cálamo, Severo Llotas, don Gumersindo, etc.), en otras se identifica con el narrador y personaje (Gonzalo Hidalgo en *El cerco oblicuo*, Bayal en *El espíritu áspero*), o se esconde tras el anonimato (*Campos de amapolas blancas* y *Paradoja del interventor*).

La veladura y la ambigüedad de su presencia cobran protagonismo en *Campos de amapolas blancas* (1997a)<sup>4</sup>, narración breve, escrita hacia 1991 o 1992 (Hidalgo Bayal 2008), en la que un narrador anónimo en primera persona trasladada al lector a la década de los sesenta y narra veinticinco años después su amistad con el indómito H. (guiño del autor, que se esconde tras esta consonante muda) desde que se conocieron en el colegio murianense de los Padres Hervacianos; rememora unas vidas que adoptaron caminos divergentes hasta que una de ellas fue dramáticamente truncada. Retrospectivamente nos hallamos ante un narrador, que es un yo figurado o imaginado, que posee algunos rasgos del autor y que, sin embargo, mediante la enfatización de los aspectos irónicos marca la distancia con respecto al escritor, “hasta convertir la voz personal en una voz fantaseada, figurada, intrínsecamente ficcionalizada, literaria en suma” (Pozuelo 2012: 168). Desde el primer capítulo el narrador homodiegético plasma las dificultades que tiene para recomponer los fragmentos de la memoria, eje que sustenta el relato:

---

<sup>4</sup> A partir de este momento manejamos la segunda edición: Tusquets, 2008.



Siempre me ha llamado la atención que las novelas escritas en primera persona desarrollen una lujosa y pormenorizada descripción de los gestos remotos. No alcanza mi entendimiento a comprender que alguien que escribe algunos años después de los hechos, tanto da que sean cinco o diez como cuarenta, recuerde con tan minuciosa exactitud cómo su interlocutor movió la mano, miró la ventana, se rascó la nariz o se arregló el cabello [...]. A propósito de esto, en alguna ocasión he intentado recordar conversaciones mantenidas con amigos, o simplemente conocidos, con el solo objetivo de recobrar los signos de la retórica corporal. Nunca lo he conseguido. (Hidalgo Bayal 1997a: 13)

Si tenemos en cuenta la afirmación del escritor de que desde el punto de vista autobiográfico hay más presencia suya sin nombrarla en *Campo de amapolas blancas* que en otras con un narrador homónimo (2013: 29), hemos de entender dichas reflexiones sobre la experiencia memorial y los acontecimientos narrados en clave autoficcional y percibir, tras el juego de espejos y simetrías de la inicial H. y tras la anonimidad del narrador, la identidad del autor: sus estudios en el Real Colegio de San Hervacio y estancia en el seminario diocesano de Plasencia y los veranos transcurridos en Hervás; las lecturas, que recibió en sus "clases de literatura de tercero" (Hidalgo Bayal 2008: 20), y los inicios en las lecturas prohibidas en sus transgresoras visitas a la biblioteca, donde frecuenta la obra de André Maurois, Knut Hamsun y Julien Green (30); Cavafis y Celan (86); Rubén Darío, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca, Ramón Pérez de Ayala; Sartre y Camus; William Saroyan; Verlaine, Rimbaud, Éluard y Cortázar. Mientras el narrador testigo estudia letras en Madrid (54), H., seducido por las letras, convencido como Camus de que "los hombres mueren y no son felices" (43), hace suyo el anhelo de pretender los cielos y se va en busca de la felicidad a París, donde consume su existencia tras los espejismos de los paraísos de estimulantes y centraminas (89), de las amapolas blancas que, tras su pureza simbólica, teñidas metafóricas e intertextualmente de la "sangre de la tierra" juanramoniana, lo anegan y arrastran hacia la muerte. El narrador deja su testimonio: "por mi parte, he contemplado campos de fresas, trigo y de algodón, [...] pero por más que miro a los lados de la carretera cuando viajo en coche por tierras de murgaños, aún no he encontrado campos de amapolas blancas" (97). *Campo de amapolas blancas* rinde desde su título –eco del poemario *Amapola y memoria*, de Paul Celan– un sentido homenaje a la literatura y es fiel testimonio del festín dialógico e intertextual que puebla toda la obra. Constituye, asimismo, un homenaje a la memoria, a la reminiscencia biográfica de paisajes y personas, que ha rescatado en su pugna contra el olvido. La novela surge de una vivencia y está en deuda con una realidad previa que ha sido depurada para hacerla comprensible al lector y al escritor "que mediante la ficción accede a partes secretas, misteriosas, de su existencia" (Puertas 2005: 322).

La narrativa de Hidalgo Bayal se alza sobre la anamnesis verbal pues, como subrayó Paul Ricoeur, es la memoria la que actúa en la estela de la imaginación (2005: 122). La memoria biográfica alimenta la imaginación del escritor que, sin veladuras y a la manera cervantina, entremezcla en sus novelas los acontecimientos históricos o biográficos con las historias puramente ficcionales,

borrando las fronteras existentes entre realidad y fantasía. Este juego lo encontramos también en las referencias a su dedicación a la escritura; en *Misera fue, señora, la osadía*, Lucas Cálamo, corrector de pruebas en una editorial, autor de *Memoria desmemoriada de una partitura de ancho mundo* y de una antología bilingüe de poesía latina, al recordar su vida en primera persona afirma:

Muchas veces, me preguntan, amigos y conocidos (mi jefe inmediato superior sin ir más lejos), por qué no me entrego a la literatura de creación y, con unas u otras palabras, como esos personajes que al alcanzar la celebridad se ven mil veces asediados por la misma estúpida pregunta, vengo siempre a parar en la misma sutil respuesta. Como soy consciente del castigo que soporta el hombre condenado simultáneamente a la pasión por el teclado y a la mediocridad, prefiero engañarme con torpes trampas dilatorias. De ahí que haya elegido la miserable suplantación del corrector de estilo, un mercenario de la pluma. (Hidalgo Bayal 1994b: 8-9)

Encontramos signos de identidad con algunos acontecimientos biográficos que el escritor recuerda en la entrevista de Winston Manrique Sabogal, como su trabajo en una editorial para cubrir su estancia en Madrid:

Cuando llegué a Madrid tenía unos 18 años y necesitaba ganar dinero. Un señor estaba montando una editorial, que creo que pirateaba cosas de Espasa y vendía en fascículos. Estuve con él mi primer mes. Luego pasé a empaquetar medicinas. Mi tarea era poner los sellos del colegio de huérfanos. Aunque vivía en San Bernardo, venía a comer a este restaurante todos los días. A Madrid vine a estudiar Preu, en 1969 o 1970, después hice Filología Románica y Ciencias de la Imagen en la Complutense... En 1979 fui a dar clases de lengua y literatura a un instituto de Plasencia, luego dos en el instituto de Coria, y volví a Plasencia; hasta el 1 de septiembre porque pedí la jubilación anticipada. (Hidalgo Bayal 2011b)

La presencia de un personaje homónimo del escritor figura, como hemos mencionado, en *Misera fue, señora, la osadía*, donde el protagonista melancólico es lector de poesía y de novela detectivesca, y en *El espíritu áspero*; su inclusión en esta revista tuvo dos objetivos marginales: incluir como figurantes a varios amigos y personajes pintorescos locales (como Foneto, compañero de la facultad de letras, también presente en *El cerco oblicuo*) y permitirse alguna broma verbal, como el sintagma "graso error" (Hidalgo Bayal 2013: 29), con que el narrador describe al personaje homónimo, amigo: "Gonzalo no comete errores, dijo. Todo él es un graso error" (1994b: 257); sin embargo, cuando advirtió que la mera presencia o inclusión carecía de sentido, el personaje homónimo adquirió algunas funciones; permitió el anuncio de Neón de *Vértigo* y representó al personaje en *Misera fue, señora, la osadía* y dio entrada al narrador de *El espíritu áspero*:

Porque, al final del texto, el autor ha de quedar reducido a mera presencia, a una afirmación de la figura, al nombre en la portada y tal vez, dados los tiempos que corren, a la foto en la solapa. Toda aparición, toda exposición, toda

recreación, no pasa de ser esa presencia pasajera, curiosa y acaso divertida, pero irrelevante, enfática y puramente autorreferente de Hitchcock en su filmografía. (Hidalgo Bayal 2013: 30)

Aunque Hidalgo Bayal reconoce que al final del texto el autor ha de quedar reducido a mera presencia, sin embargo, paradójicamente, admite que él "no se limita a cruzar la pantalla de izquierda a derecha en los primeros minutos del metraje ni menos aún se atreve a perderse y desaparecer en el instante elíptico que media entre la entrada en el parque y la ascensión del globo" (Hidalgo Bayal 2013: 30).

Desde *Misera fue, señora, la osadía* hasta *El espíritu áspero* están dibujados el universo literario y los personajes que lo pueblan: don Gumersindo, profesor jubilado de una lengua jubilada en el instituto de Murania (1994: 85), quien anuncia a Lucas Cálamo que estaba ocupado en la redacción de unas memorias (188), que el narrador Bayal presenta en *El espíritu áspero*; Aníbal Cañuelas y Pedro Cabañuelas, el Canícula, abuelo de Minerva; el vate de Murania, Ramiro A. Espinosa, "poeta de exquisita musa, vate local favorecido por Melpómene y Erato" (93), que a los ojos de Lucas Cálamo es "sujeto enteco, u objeto enjuto, desconocedor de su ignorancia, con todos los rasgos que caracterizan al curru-cato espiritual" (94); tras la paliza nocturna que le propinan a Lucas Cálamo en la secuencia 39, el lector descubre aquella otra que una pareja criminal sorprendida en lance amoroso en un coche abandonado le atiza al narrador anónimo de *Paradoja del interventor* (2006: 108-109).

Como ha puesto de relieve Hernández Mirón, de todos los personajes bayalianos es don Gumersindo el que aún más resonancias biográficas: "su dedicación docente y su formación humanística obtenida en los padres hervacianos en el internado de Plasencia, su conocimiento de la cultura y de las lenguas clásicas, en especial del latín; sus notables conocimientos bíblicos, filosóficos y teológicos; del mismo modo que su socarronería, su concepción pesimista de la existencia o su bonhomía" (2013: 39). Son muchas las coincidencias que ofrece su vida con la del autor-narrador, sintéticamente señaladas en la secuencia 3 de *El espíritu áspero*:

Vivida la infancia en Casas del Juglar, la adolescencia en el internado hervaciano de Murania, la juventud en la Unión Universitaria Universal de Madrid, y repartida la madurez entre domicilios pasajeros de Madrid y torreones de Murania, disperso el entendimiento por los laberintos textuales de la antigüedad clásica y por las confluencias legendarias de tierra de murgaños, deliberadamente ausente de Casas del Juglar desde la desaparición de la encina cazorra y del holito (con minúscula siempre, porque en Casas del Juglar los nombres comunes carecen de propiedad), *Beatus ivre* es el ejercicio en el que don Gumersindo asume la más íntima e inocente confusión con Sí, el soliloquio irreductible de la edad y del tiempo, la operación intelectual y sentimental que conjuga la peripecia del sujeto y los perfiles del territorio primitivo, el transcurso de la vida y sus caminos contemplados desde la memoria de la infancia y sometidos a la medida agreste e inmutable, todopoderosa, de las remotas casas del juglar. (Hidalgo Bayal 2009b: 18)

En *El espíritu áspero*, novela que ve la luz tras una génesis de veinte años, Hidalgo Bayal vierte y deja constancia visible de su biografía en los acontecimientos narrados, de manera que "lo real-biográfico irrumpe en lo literario y lo ficticio se confunde con lo vivido en un afán de fomentar la incertidumbre del lector" (Alberca 1996: 14); estamos ante una autoficción, "cuyo narrador y protagonista tiene el mismo nombre que el autor" (Alberca 2007: 158). El narrador mezcla sus recuerdos personales con los datos que ha ido entresacando de las memorias de don Gumersindo, viejo catedrático de latín de enseñanza media que el día de su jubilación en el salón Murtes del hotel Valdeflor recibe una placa conmemorativa y una pluma estilográfica, con que se le invita a escribir sus memorias: "la síntesis sentimental de un adiós dialéctico" (12), en definitiva, una autobiografía ficticia diferida, que *El espíritu áspero* reconstruye discursivamente a través de las anotaciones de su diario, de las conversaciones mantenidas con él (20), de las historias de Casas de Juglar, etc. Este narrador en tercera persona, que inicialmente no participa en la acción narrativa y cuya función es narrar como cronista la historia de otro personaje protagonista, habla en primera persona cuando lo considera necesario, haciéndose llamar a sí mismo Bayal; así aparece en la secuencia 4, donde relata cómo conoció a don Gumersindo al comienzo del curso escolar en un claustro inaugural del instituto, al que se había incorporado como profesor años antes de que este se jubilara; a partir de entonces, el trato y las conversaciones frecuentes "en la cafetería del instituto o en la sala de profesores, en el patio del Torreón del Norte o por las calles de Murania" (20) propiciaron la amistad entre ambos; ante ciertas maledicencias sobre el narrador, don Gumersindo afirma: "Nunca creeré una cosa así sobre Bayal", sentenció (siempre me ha llamado Bayal). Y añadió con lealtad solemne y temeraria: "Ni aunque fuera cierta" (20). El conocimiento que el narrador alcanza del protagonista le confiere el rango de narrador omnisciente, extradiegético, que actúa y juzga sobre los hechos acaecidos, otorgando verosimilitud a la historia; es, teniendo en cuenta la distinción genettiana, un narrador heterodiegético, que narra los acontecimientos como testigo, y, al mismo tiempo, un narrador homodiegético, que actúa como personaje dentro de la historia. Como narrador heterodiegético adopta la figura de cronista que tiene la misión de transmitir la memoria autógrafa de don Gumersindo, cuya vida ha tenido como eje Casas del Juglar, quien ha estado devanando sus recuerdos, meditaciones y ocurrencias, y con letra pequeña y tinta negra los ha vertido sobre unos doscientos treinta y siete "folios de examen" (17), hasta constituir un libro titulado con el sintagma híbrido *Beatus ivre* y subtítulo *Memorias*, un manuscrito autobiográfico ficticio, que su autor había perdido y confiado a su editor Cálamo y que el narrador Bayal encuentra y utiliza en la biografía del mismo (18-21).

Hidalgo Bayal, tomando como punto de partida la obra de Sánchez Ferlosio, afirma que en literatura, "a partir del primer fruto maduro, no hay evolución ni progresión, sino un deambular circular" y que "las obras de un escritor son como satélites en torno a su materia" (2007a: 32). Esta realidad cobra fuerza en la obra bayaliana y alcanza su culmen en *El espíritu áspero*, laberinto autoficcional, que traspasa las fronteras de la imaginación para ofrecer una alegoría de la existencia humana; es constante la autorreflexión sobre la identidad del sujeto,

estrechamente ligada a la densidad intelectual de la misma; subyace la defensa del individualismo del sujeto, en detrimento del poder de la colectividad y la conciencia de la soledad humana; los protagonistas de sus obras, más allá del contexto social, político o cultural en que se ubican, permanecen inmersos en *un estado de zozobra existencial* y presentan cierta crisis existencial ante el abismo cognoscitivo que les plantean las circunstancias vitales por las cuales atraviesan:

Cada vez iba sabiendo con mayor certeza que tampoco su reino pertenecía a este mundo, que era un hombre solo, que su destino era la soledad. Rectificó enseguida: un hombre aislado, su destino era una isla, era Robinson en la algarabía de los sanfermines. Sus asideros eran, de añadidura, tan endeble, tan frágiles, que se zambulló con fruición en la antigüedad clásica, tanto en la lectura de los escritores griegos y latinos como en la apasionada peripecia de la filología. Si se pudieran fotografiar las galerías de la memoria, solo se recuperaría con nitidez la imagen abstracta de una impresión indeleble: la hinchazón progresiva de su desazón. (Hidalgo Bayal 2009b: 241)

El lector obtiene la impresión de que Hidalgo Bayal, en línea de continuidad con Kafka, Camus, Borges, Hamsun, Frisch, Bernhard, etc., se vuelca en una existencia orientada hacia el fracaso, indaga en la fragmentación del yo y en el resquebrajamiento de las certidumbres humanas, e invita a adoptar una respuesta ética.

Los componentes biográficos ficcionalizados y la dimensión especular y enigmática borgiana que preside su obra (especialmente, *El cerco oblicuo* y *Paradoja del interventor*), la tornan escapadiza y la dotan de una dimensión simbólica y universal; con unos personajes que se sitúan en los límites de la verosimilitud realista se subrayan las situaciones kafkianas y caricaturescas que desembocan en espacios sórdidos; la ambigüedad y la apertura semántica, que se subrayan en algunas secuencias que parecen transcurrir entre el sueño y la fantasmagoría, suscitan la inestabilidad del sentido y obligan a que el lector emprenda una continua interpretación.

El escritor comparte con el narrador y con los personajes el asombro por el poder del lenguaje, la exploración lingüística, el gusto por los juegos de palabras y las diversiones textuales, como testimonian los palindrómicos títulos de sus obras y personajes; así, el palindrómico personaje Saúl Olúas es un escritor también aficionado a los palíndromos, de quien en *El cerco oblicuo* se nos dice que es autor de la novela de desconcertante simetría *Amad a la dama*, de *Anotan a tres*, o *ser tan átona*, del relato erótico *No luces ese culón* y *Yo soy* (2005: 116), de *Amo cada coma* y del fragmento que aparece incluido lúdicamente en el capítulo 23; es, asimismo, personaje de *El espíritu áspero*, en boca del cual Hidalgo Bayal pone el cuento "Aguiles y la tortuga", que integra el volumen *Conversación*, a quien se le han atribuido las novelas *Amad a la dama*, *La sed de sal* o *Sale el as*; palindrómico es el *severo revés* (2005: 173), que experimenta Severo Llotas tras su encuentro con Gloria en el supermercado, etc. No le sorprenderá al lector que la próxima novela del escritor extremeño que vea la luz se titule *La sed de sal*<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> En el momento de concluir este trabajo, aún no se había publicado *La sed de sal* (Tusquets, 2013).

Comparte el autor con el narrador y con los personajes el afán por desbrozar el sentido de los nombres y la afición por las continuas disecciones léxicas, como la que emprenden Severo Llotas y Gloria, en torno al término *café negro con hielo*, que formula explícitamente en la secuencia 16 de *El cerco oblicuo*; o en la secuencia 11 de *El cerco oblicuo*, donde el narrador reproduce los juegos lingüísticos con que Gloria lo humilla en el diálogo que mantienen en el ático acerca de la génesis de la suerte onomástica del anti-héroe (60); o juega el narrador con las evocaciones del significante del vocablo Gloria, hasta anotar en un cuaderno "todas las glorias que oía y encontraba" (62). En *El espíritu áspero*, al contar Bayal las anécdotas y reverses del primer año de don Gumersindo con los padres hervacianos, el narrador homónimo del escritor recrea lúdicamente en la secuencia 33 los significados ocultos del mensaje del tierno y místico Melibeo, que con retórica angélica les transmitía la sabiduría de lo alto: "¿Qué los hijos de Dios piensen en Dios a Dios?" (96). *El espíritu áspero* en su título delata la profunda formación filológica del autor, a la que rinde sentido homenaje mediante la alusión al espíritu griego, que tanta conexión presenta, como ha señalado el escritor extremeño, con la vida en general, "que se queda en aspiración antes de la voz, en el impulso previo a la palabra y al lenguaje" (Simón Viola 2009), como con el viejo profesor de latín, como cuenta el narrador Bayal: "la soledad de Sín: la síntesis de un espíritu áspero" (2009b: 232). El lector percibe que la cosmovisión del mundo y percepción de la realidad que ofrece su narrativa se identifica con las reflexiones intelectuales que el autor ha volcado en el ensayo "La ficción y el afán": "El hombre de nuestro tiempo se siente desbordado por la pesadilla de la existencia y se percibe impotente, salvo con un resquicio de luz para advertir las sinrazones y la desdicha. La vida es amarga y melancólica y no caben promesas de paraíso" (1997: 225).

Por lo que hemos analizado, teniendo en cuenta la tipología que establece Alicia Molero de la Iglesia (2000a) de los rasgos enunciativos y discursivos a través de los cuales se autorrepresenta el autor en la novela: rasgos de identificación, cuando el personaje lleva el mismo nombre que el autor o un pseudónimo; rasgos de identificación paratextual, cuando el escritor proporciona dicha información a través de prólogos, reseñas, contraportadas, dedicatorias, presentaciones y aclaraciones, etc.; y de factor intertextual, cuando el lector identifica al sujeto de escritura y al de la acción y confirma la autoalusión con la ayuda de otros como entrevistas, declaraciones, biografías y autobiografías, podemos concluir que estos rasgos hallan cabida en la obra bayaliana.

Hidalgo Bayal prolonga las experiencias vitales en una obra literaria poliédrica; se narra y ficcionaliza, se enmascara y juega con el lector mediante estructuras laberínticas o fragmentarias, elementos irónicos, veladas y reincentes apariciones suyas y a su territorio geográfico, a su biografía, su afición por el latín y por las Sagradas Escrituras, etc., recursos que nos permiten afirmar que estamos ante un tipo de ficcionalización de la sustancia de la experiencia (Lecarme y Lecarme-Tabone 1999: 269), tal y como subrayó Colonna en *Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature* (1989); y que nos permiten apreciar que en esta "ficcionalización del yo" (Casas 2012: 18), al fusionarse los componentes

imaginarios de la escritura ficcional y los autobiográficos de los relatos del yo, se diluyen las fronteras entre ficción y realidad, si bien prevalece la naturaleza ficcional de la misma, como Colonna propuso en *Autofictions & autres mythomanies littéraires* (2004). Como hemos ido viendo y ha precisado Ana Casas desde el punto de vista teórico, son dos los conceptos que entran en juego en la narrativa bayaliana: la ambigüedad, derivada de la paradójica presencia de dos pactos de lectura excluyentes (autobiográfico y novelesco) desde la perspectiva de la recepción, y el hibridismo, resultante de la combinación de rasgos ficcionales y reales (2012: 23); tanto a la ambigüedad como al régimen híbrido se había referido Diana B. Salem, al considerar que “la ambigüedad de la autoficción proviene de su situación fronteriza entre novela autobiográfica (relato ficticio) y autobiografía (relato real)” (2009: 202).

La obra de Hidalgo Bayal requiere, como toda autoficción, un lector lúcido y activo, capaz de descubrir las estrategias del autor y que se deleite en el juego intelectual de identidades, “de posiciones cambiantes y ambivalentes y que soporte este doble juego de propuestas contrarias sin exigir una solución total” (Alberca 1999: 75; 1996: 15), subyacentes en el pacto ambiguo (Alberca 2007), pues sabe que no ha de exigir la verdad de todo cuanto se cuenta y que tampoco ha de suspender la exigencia de la verosimilitud literaria.

#### OBRAS CITADAS

- ALBERCA, MANUEL (1996): “El pacto ambiguo”, *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, n.º 1, pp. 9-18.
- (1999): “En las fronteras de la autobiografía”. En: Manuela Ledesma Pedraz (ed.): *Escritura autobiográfica y géneros literarios*. Jaén, Universidad de Jaén, pp. 53-75.
- (2007): *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- Aparicio Nevada, Felipe (ed.) (2013): *El efecto M. Territorios narrativos de Gonzalo Hidalgo Bayal*. Jaraíz de la Vera, Ediciones La Rosa Blanca.
- Calvo Revilla, Ana (2013a): “Incertidumbre de un Ulises Kafkiano en *Paradoja del interventor*”. En: Felipe Aparicio Nevada (ed.): *El efecto M. territorios narrativos de Gonzalo Hidalgo Bayal*, cit., pp. 99-122.
- (2013b): “Recreación narrativa de *El celoso extremeño: Amad a la dama*, de Gonzalo Hidalgo Bayal”, *Anales cervantinos*, vol. XLV, pp. 217-240.
- Casas, Ana (2012): “El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual”. En: Ana Casas (ed.): *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid, Arco Libros, pp. 9-44.
- Colonna, Vincent (1989): *Essai sur la fictionnalisation de soi en littératures*. París, École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- (2004): *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Auch, Tristram.
- Doubrovsky, Serge (1977): *Fils*. París, Galilée.
- Hernández Mirón, Juan Luis (2013): “En ruta por la narrativa de Gonzalo Hidalgo Bayal: el autor y la obra”. En: Felipe Aparicio Nevada (ed.): *El efecto M. territorios narrativos de Gonzalo Hidalgo Bayal*, cit., pp. 31-50.

- Hidalgo Bayal, Gonzalo (1994a): *Camino de Jotán (La Tazón narrativa de Ferlosio)*. Badajoz, Del Oeste Ediciones.
- (1994b): *Misera fue, señora, la osadía* [1988]. Badajoz, Diputación Provincial de Badajoz.
- (1997a): *Campo de amapolas blancas*. Madrid, Tusquets.
- (1997b): *Equidistancias*. Badajoz, Del Oeste Ediciones.
- (2002): *Amad a la dama*. Gijón, Llibros del Pexe.
- (2004): *Paradoja del interventor*. Badajoz, Del Oeste Ediciones.
- (2005): *El cerco oblicuo* [1993]. Madrid, Calambur.
- (2007a): *El desierto de Takla Makán*. Mérida, Editora Regional de Extremadura.
- (2007b): "Ut placeat". *Blog de Gonzalo Hidalgo Bayal*, 1 de abril. En: <<http://bayal.blogspot.com.es/2007/04/ut-placeat.html>>. Última visita: 02.09.2013.
- (2008): "He ido rindiéndome a la emoción y al sentimiento. Entrevista de Ángel S. Harguindey", *Babelia. El País*, 15 de noviembre: <[http://elpais.com/diario/2008/11/15/babelia/1226710217\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2008/11/15/babelia/1226710217_850215.html)>. Última visita: 04.09.2013.
- (2009a): "Sin malestar ni pesadumbre no hay nada que contar. Entrevista de Nuria Azancot", *El Cultural*, 24 de julio: <[http://www.elcultural.es/version\\_papel/LETRAS/25681/Hidalgo\\_Bayal](http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/25681/Hidalgo_Bayal)>. Última visita: 04.09. 2013.
- (2009b): *El espíritu áspero*. Barcelona, Tusquets.
- (2011a): *Conversación*. Barcelona, Tusquets.
- (2011b): "En la pervisión del bien también está la maldad. Entrevista de Winston Manrique Sabogal", *El País*, 22 de octubre: <[http://elpais.com/diario/2011/10/22/babelia/1319242353\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2011/10/22/babelia/1319242353_850215.html)>. Última visita: 05.09.2013.
- (2012a) "Albat al habla". *Blog de Gonzalo Hidalgo Bayal*. En: <<http://bayal.blogspot.com.es/2012/08/albalat-al-habla.html>>. Última visita: 02.09.2013.
- (2012b) "Higuera de Albat". 17 de diciembre. En: <[http://www.higueradealbat.es/index.php?option=com\\_jdownloads&Itemid=75&view=finish&cid=25&catid=9](http://www.higueradealbat.es/index.php?option=com_jdownloads&Itemid=75&view=finish&cid=25&catid=9)>. Última visita: 26.09.2013.
- (2013): "El efecto M". En: Felipe Aparicio Nevada (ed.): *El efecto M. territorios narrativos de Gonzalo Hidalgo Bayal*, cit., pp. 19-30.
- Lecarme, Jacques (1993): "L'autofiction: un mauvais genre?", *Autofictions & Cie. Ritm*, vol. x, n.º 6, pp. 227-249.
- Lecarme, Jacques-Tabone, Éliane (1999): *L'autobiographie*. París, Armand Colin.
- Molero de la Iglesia, Alicia. (2000): *La autoficción en España: Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Molina*. Berna, Peter Lang.
- Pozuelo Yvancos, José María (2012): "'Figuración del yo' frente a la autoficción". En: Ana Casas (ed.): *La autoficción. Reflexiones teóricas*, cit., pp. 151-176.
- Puertas Moya, Francisco Ernesto (2005): "Una apuesta al día de la teoría autoficticia como contrato de lectura autobiográfica", *SIGNA*, n.º 14, pp. 299-329.
- Ricoeur, Paul (2005): *Los caminos del reconocimiento*, Madrid, Editorial Trotta.
- Salem, Diana B. (2009): "Javier Marías: los entresijos de la autoficción". En: Daniel Altamiranda (ed.): *Narratologías (post)Clásicas. Textos literarios, dramáticos y cinematográficos de la cultura contemporánea*. Buenos Aires, Dunken, pp. 197-210.
- Simón Viola, Manuel (2009): "Entrevista a Gonzalo Hidalgo Bayal", *Notas al margen*, 13 de mayo: <<http://blogs.hoy.es/notas-al-margen/2009/05/13/entrevista-gonzalo-hidalgo-bayal/>>. Última visita: 26.09.2013.



Toro, Vera; Schlickers, Sabine; Luengo, Ana (eds.) (2010): *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.