

Poética del laberinto en *El cerco oblicuo*

Poetics of the labyrinth in El cerco oblicuo

ANA CALVO REVILLA

Departamento de Humanidades
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Comunicación
Universidad CEU San Pablo
Paseo Juan XXIII, 10. Despacho 10. Planta 4.^a. Madrid, 28003
crevilla.ihum@ceu.es

RECIBIDO: 25 DE JUNIO DE 2013
ACEPTACIÓN DEFINITIVA: 10 DE SEPTIEMBRE DE 2013

Resumen: Este trabajo se centra en el análisis de *El cerco oblicuo*, de Gonzalo Hidalgo Bayal. Nos encontramos ante una obra laberíntica, debido no solo a sus componentes temáticos y estructurales, sino también a su notable complejidad narrativa. Las Variaciones Goldberg y el Anillo de Moëbius son dos de los ejes que estructuran esta novela, donde se despliega la imagen del laberinto como espacio mítico (laberinto material), como evocación de la búsqueda de sentido de la existencia (laberinto moral o mental) y como construcción lingüístico-literaria (laberinto verbal). Su análisis ha sido realizado tomando como eje vertebral de la lectura algunas de las claves que presiden la concepción narrativa de Rafael Sánchez Ferlosio, maestro del escritor extremeño.

Palabras clave: Gonzalo Hidalgo Bayal. *El cerco oblicuo*. Laberinto. Mitología. Variaciones Goldberg. Anillo de Moëbius. Rafael Sánchez Ferlosio.

Abstract: This paper focuses on the analysis of *El cerco oblicuo*, by Gonzalo Hidalgo Bayal. We are in front of an extremely intricate work, not only because of its subject matter and structural components, but also due to the remarkable complexity of its narrative. The Goldberg Variations and Moëbius's Band are two of the axes on which structure this novel is built. The image of the labyrinth is shown as a mythical space (material labyrinth), as an evocation of the search for the meaning of life (moral or mental labyrinth) and as a linguistic and literary construction (verbal labyrinth). This analysis has been carried out taking into account some of the key elements present in the narrative style of Rafael Sánchez Ferlosio, who is Hidalgo Bayal's mentor.

Keywords: Gonzalo Hidalgo Bayal. *El cerco oblicuo*. Labyrinth. Mithology. Variaciones Goldberg. Moëbius Band. Rafael Sánchez Ferlosio.

El *cerco oblicuo*, publicada en 1993 en la serie Primera Estampa de la editorial Calambur y reeditada en 2005⁻¹ se sitúa en uno de los vértices de la primera narrativa triangular de Gonzalo Hidalgo Bayal, integrada por *Misera fue, señora, la osadía* (1988) y *Campo de amapolas blancas* (1997) y por la obra de la que ahora nos ocupamos. Estamos ante una novela metafórica, en la que se conjugan a la perfección la efusión creativa y el derroche de ingenio con el sentimentalismo objetivo, que parece continuar la huida del yo, que define su primer y único poemario publicado, *Certidumbre de invierno* (1986).

Dado que para Hidalgo Bayal, una de las tareas esenciales del escritor ha de ser “centrar su objeto”, “sitiarlo, ensayar en torno suyo círculos”, pues, en literatura, “a partir del primer fruto maduro, no hay evolución ni progreso sino un deambular circular” (2007a, 32), emprendemos nuestro análisis con este fin. En una anotación de su blog, encabezada con el paratexto “Aracia”, precisa el escritor que el título proporciona “una guía de lectura, a veces una trampa, un señuelo, una artimaña” (2011b). En el caso que nos ocupa, el título enigmático y, a la vez, abierto –que puede estar tomado de la primera estrofa de *Epístola a Arias Montano*, de Francisco de Aldana (LXV, 437), o de los versos 13-14, del canto X del Paraíso de la *Divina comedia*–, advierte a los lectores sobre una materia narrativa, que, bajo los símbolos del laberinto y de la espiral de la ciudad de Madrid, girará sobre el desencanto y la desolación que persiguen la existencia del hombre sobre la tierra, pues “todo lo pasado y lo porvenir conjugan una siniestra variación” (176), que no es sino una variación sobre el tedio y la soledad que desemboca en el anhelo de la muerte.

1. EL LABERINTO, PATRIA DE LOS INDECISOS

“El laberinto es, en verdad, la patria de los indecisos”. Con estas palabras que cierran *El cerco oblicuo*, nos sitúa Hidalgo Bayal en el componente temático y mítico que enmarcan las treinta secuencias de la obra y que constituyen una compleja trama. El rigor constructivo y la coherencia interna, la ausencia de puntos y aparte y las frases extensas –típicamente bernhardiano, presente en sus obras maestras: *Helada*, *Trastorno* o *Corrección*, entre otras– perfilan una estructura hermética, con que el escritor consolida una escritura palindrómica, reflejo de la perfección. Los treinta capítulos numerados, perfectamente entrelazados e impregnados de conexiones prolijas, al tiempo que reproducen el fluir de la conciencia intelectual y emotiva de Severo Llotas, el protagonista, la naturaleza de su pensamiento y su lógica argumentativa, expanden las varia-

ciones de los temas en torno a un objeto central, el deambular humano bajo el poder del azar, hasta configurar un todo unitario, que precisará relecturas sucesivas. No puede ser de otro modo cuando nos encontramos ante una novela en la que el escritor extremeño adopta un procedimiento narrativo *ajó*, en la que cada una de las partes que la integran se halla equidistante del centro y configura en sí misma un ente literario autónomo, un universo cerrado y unitario, dominado por los principios estructurales que han de regir el relato: la radical centralización, la coherencia, la absolutización del centro de coordenadas y la autosuficiencia del sentido (Sánchez Ferlosio 1981, 88).²

La secuencia inicial, protagonizada por un yo narrativo –un narrador en primera persona– que trabaja en una agencia inmobiliaria, dibuja los contornos topográficos de un laberinto urbano desde la atalaya del recuerdo. Con la distancia de una vaga reminiscencia, pues no se precisa el momento –“Los hechos que voy a referir a continuación ocurrieron hace unos años” (7)–, Severo Llotas evoca cómo cada mañana se desplazaba a pie desde su casa, situada en la madrileña calle de San Bernardo, hasta la calle Jacometrezo, donde trabajaba. Con “táctica vigilante” nuestro paseante convierte este itinerario vital en el escenario de unas acciones cotidianas –el desayuno de café con leche y porras, el encuentro con unos seres anónimos también (la cigarrera, el quiosquero, el librero de viejo, la secretaria de la agencia inmobiliaria, la rubia treintañera, el sujeto con ojeras al que pone el mote de marqués de Leganés, los artesanos menores del barrio, el joven de atuendo proletario, etc.)–, que ejecuta y despliega de modo rutinario, exactamente calculado, con el fin de impedir que la casualidad enturbie su control espacial:

Alternando unas semanas con otras, atendiendo incluso a las disimetrías de los meses, los lunes, miércoles y viernes cruzaba la Gran Vía por el semáforo que desemboca en el metro de Santo Domingo y los martes y jueves por el de los sótanos, en función siempre de cómo quedara más regularmente trazado sobre el espacio ideal de la ciudad el triángulo exacto del trayecto o evitando, cuando menos, las distorsiones gratuitas. (Hidalgo 2005, 8)

Severo Llotas, un hombre ya adulto, se percibe a sí mismo con una trayectoria vital cercenada, presidida por el desdén y socavada en sus cimientos. Un desliz léxico en la sección de anuncios por palabras de un periódico: “Se alquila ático concéntrico” (13) lo conduce a trazar un “círculo rojo sobre el anuncio”, con

el fin de exorcizar la errata que un fantasmagórico duende interpuso. La llegada de una desconocida, que irrumpe con una llamada telefónica en su vida, altera, con su enigmático origen y errático comportamiento, el surco de su apesadumbrada existencia, tras intentar poner orden a los fantasmas, miedos y veleidades de su imaginación: “esbozar monigotes triangulares, acomodar la simetría de los papeles” (14); él espera en el lugar de trabajo, “donde se consumía de hastío” (15). Siguiendo la terminología expuesta por Sánchez Ferlosio en “La forja de un plumífero”, nos encontramos ante un “personaje de manifestación” (o “de carácter”, si retomamos la tesis de Walter Benjamín en “Destino y carácter”), sin meta ni fin, que vive en un presente continuo y eterno, en un *tiempo consuntivo*, sin sentido, pendiente del goce que le proporcionan los bienes con que se topa en su vagabundear geométrico, físico y moral, por las calles de Madrid: “Mi vida se convirtió en remedo de un desasosiego ambulante, el ejercicio meticuloso de una geometría sonámbula” (163). Sus comportamientos, sueños y vigilias, parecen revestir un valor funcional y adquirir sentido solo dentro de su inscripción en el contexto narrativo (Sánchez Ferlosio 1981, 89); despojado de toda ambición y con un afán obsesivo por evitar cualquier encuentro con la casualidad, lucha denodadamente por perfilar la geografía exacta de su callejeo urbano, imponiéndose la tiranía de un inamovible e inalterable recorrido cotidiano.

A través de treinta secuencias cinematográficas y de una estructura epistémica, sin un principio y un final habituales, sin atenerse a la relación causa-efecto, y quebrantando la preceptiva aristotélica, es en la contingencia del azar y de la sucesión de acontecimientos, donde el personaje de carácter va transformándose progresivamente en un “compositor de geometrías de otoño, un diminuto punto móvil sobre la vasta y turbulenta superficie del tedio” (176). Un espacio cercado preside el tono de una narración que, desde sus primeras líneas, aparece marcada por un clima interior hostil y taciturno, donde encuentran anclaje unos pensamientos negativos y rumiantes, a los que el lector, siguiendo al narrador, procurará encontrar un orden lógico (Viola); el protagonista, aún anónimo, “rumiaba con apasionamiento una singular teoría del triángulo, entresacada de algún pasaje cartesiano, que aplicaba por igual al laberinto urbano, a los entresijos del conocimiento o al desarrollo y desenlace de un negocio, una competición, un amorío” (7). ¿No encuentra el lector, ya desde sus inicios, el eco, en esta singular teoría del triángulo, de la concepción triádica del signo que trazara Charles Sanders Peirce? La vida le parece sometida al control del raciocinio, sin que entonces se percatara de que la existencia

humana, como el signo, no es triádica sino relacional. De manera magistral y zigzagueante, con un manejo intertextual prodigioso, el narrador recuerda que en este sinuoso laberinto urbano y emocional-afectivo no estaba entonces herido por la huella de una proposición, que califica como “espinosa” (7) y que no es otra que la formulación de Spinoza en su *Ética*: “El hombre es afectado por la imagen de una cosa pretérita o futura con el mismo afecto de alegría o tristeza que por la imagen de una cosa presente” (*Eth*, 2p18prop).

Desde el inicio de la narración, como si de Dédalo se tratara, Llotas, relegando los trazos rectilíneos y construyendo recovecos, dibuja un peregrinaje geométrico, para defenderse de la incertidumbre del vivir e instaurar el orden en un universo caótico y confuso; sin embargo, pronto el lector presagia que, lejos de procurarle la quietud de sus pasiones, lo transforma en un centinela atento y prisionero a un tiempo, paseante y estático, ante el cual, de modo paulatino, va surgiendo un laberinto moral que enmaraña su camino hasta aprisionarlo. Afectado por la tiranía del itinerario discontinuo, dominado por el miedo y la sospecha de que un observador ajeno juzgara demencial el complejo entramado de su callejeo, con el fin de “proteger la perfección” (9), se convierte a sí mismo en espía de lo ajeno. Nuestro dédalo bayaliano se pierde en la definición de su escenario. Si la ciudad es vista como un laberinto simétrico, el destino es percibido como un juego de azar; el pasado, presidido por la vivencia de la represión policial como consecuencia de su oposición a la dictadura, lo atormenta y le impide descubrir el gozo del presente, pues se sabe presa de una condena de desdicha, que no es sino presagio de los padecimientos futuros, de la tristeza monumental que lo encadena, de la que no lo liberan ninguna de las vías de escape a su vacío existencial: ni la configuración racionalista y geométrica de su quehacer cotidiano, ni tampoco el azar amoroso que persigue. Las coordenadas espaciales en torno a Madrid no revisten solo una función de escenario, donde se desenvuelven las acciones del personaje, sino que son el eje de su des-centralización, edificada “sobre los cimientos de un desprecio cósmico, casi divino” (11) de lo real, para escapar de las marañas del destino.

Solo la audición nocturna de una de las caras de las *Variaciones Goldberg* y el emblemático Cine Azul le proporcionan el ámbito propicio para la reflexión, ya sobre el problema de los puentes de *Koenigsberg* o sobre la cuarta dimensión. Severo Llotas, con un escepticismo radical, se obsesiona con los trazos laberínticos de su imaginario, que escapan a su control: el poder de la predestinación ineludible, que lo sojuzga, le quita la libertad y lo lleva a

moverse impelido por una condena; la fuerza de sus fantasmas y conflictos interiores (la claustrofobia y la agorafobia, magistralmente descritas en el capítulo 5); un estado permanente de zozobra metódica; la conciencia de haber sido expulsado del paraíso a través de la pérdida del objeto de su amor, etc.

Como hemos mencionado anteriormente, es en su cotidianeidad donde la irrupción de una llamada telefónica en torno a las once “en la mañana de un viernes de mayo” (12) desencadena la ruptura del orden lógico-cronológico, interrumpe el curso racional de su vida y lo sumerge en un mar de dudas e interrogaciones: “¿Sería, en fin, alguna muchacha de la tierra, llegada a Madrid con una maleta y tres o cuatro direcciones?” (15). Y lo abate “bajo el peso del enigma” (17). La ocultación de la identidad femenina hace naufragar en la incertidumbre del futuro a nuestro protagonista, experto en descifrar códigos numéricos que encierran mensajes subversivos; lógicamente lo llaman π o 3,14. Pronto se quiebran la celebración de la cohesión del orden y de la racionalidad de la realidad, y las explicaciones causales y lógicas y las promesas de felicidad que de estas tendencias se derivan; junto al razonamiento y a los mecanismos deductivos, Severo Llotas va dando entrada a las “veleidades de la fantasía”, pues “a todos, de vez en cuando, nos gusta sentir la distinción del privilegio, el tacto mágico de la fortuna, sabernos llamados por el azar para la dicha, elegidos para la gloria por la gloria misma” (16), y va percibiendo la escisión de su yo, anhelando y “procurando escrupulosamente que mi yo de las cuatro menos veinte no rozara en ningún punto el muro invisible de mi yo de las ocho menos cuarto” (17). En la espera y desolación, el narrador recuerda el célebre Romancero del Prisionero: “que por mayo era, por mayo” (17) y, bajo la forma de un monólogo en primera persona, narra la amargura y desconsuelo que le produce la falta de libertad en la cárcel en la que se encuentra, desde la cual añora la alegría del ave que canta.

2. EL MITO DE LA CAVERNA Y LAS FRONTERAS DE LA NEGACIÓN

Severo Llotas, enigmático y desencantado, solitario y misántropo, acostumbrado a columpiarse “en las fronteras de la negación” (33), contempla la realidad desde la dimensión de sus limitaciones y la *solitud ontológica* que lo definen:

Hombre en la sombra (en la sombra había aprendido y padecido, en la sombra protegí mi actividad y hallé escondite, en la sombra, en fin, pené y crecí, en todas las acepciones, figuradas y reales, de la sombra),

de pronto, cuando, derrotado y sin ánimos, sumido en los engaños de la noche, parecía definitivamente condenado a la caverna, me llegaban llamadas primitivas, tentaciones de júbilo, mensajes de la luz. (34)

Con claras referencias intertextuales al mito de la caverna platónico (*República*, Libro VII), el narrador, cercado por la pesadumbre, describe su estado ontológico y epistemológico: sombra él mismo en la caverna y prisionero en un universo de oscuridades por donde caminan otras sombras. La luz que irradia la contemplación de Gloria suscita en él el anhelo del conocimiento verdadero, si bien ilumina su caminar tras las sombras de un sueño: Gloria Fernández, proyección del amor romántico e idealizado, encarnación de la “belleza sustantiva (que es la belleza en sí, sin cualidades, eterna e inalcanzable, lineal y heterodoxa, una suerte de perfección física ontológica: la corporeidad de un juicio analítico a priori” (24-25) y del ideal amoroso, sublime y poético, una forma más en la que se encarnan los “espejismos de la plenitud” (36), por lo tanto, una más de las frustraciones del protagonista.

La vida de Severo Llotas converge con la de Gloria Fernández hasta cifrar en ella su redención y salvación, realidades ilusorias que se saldan con el fracaso. Tan imposible es la unión amorosa con la muchacha que se viste de blanco, como la distinción entre sueño y realidad; la antítesis sentimiento/razón está en correspondencia con la antítesis ilusión/misterio. Varias fuerzas libran debate en su interior: el escenario de la cruda realidad y de los años de experiencia, que magnifican “el agobio de la acción y de las decisiones” (34); el miedo y el hastío, que amenazan su existencia; las promesas que acarician una oportunidad con sus asechanzas de lo porvenir; y, por último, “la disciplina del límite, la condena a las estribaciones de la verdad, la prisión perpetua de las perífrasis frívolas, la carencia, en fin, de las potencias hondas del amor” (34-35).

“Despertar es morir”. Estas palabras enigmáticas, con las que un señor mayor, de aspecto descuidado y pintoresco, y con un caminar vagabundo con tono profético amenazaba “a la gente con el fuego del apocalipsis y el horror de las postrimerías” (38), evocan la nítida resonancia a la paradoja de los versos becquerianos, con que el poeta de Sevilla se rebela ante el destino, y que, como Calderón en *La vida es sueño*, busca en este refugio la evasión de su existencia. Nacer para morir es el sentimiento del hombre. Los binomios dormir-despertar y encadenado-libre presiden la percepción estoica del personaje en la que denomina su “jaula fenomenológica”, donde se ve “reo de indignidad,

sujeto de derrota, ajeno al paraíso” (40). Es este un binomio que gira en torno al triángulo del tiempo, entrevisto a través de la antítesis presente/futuro: “contemplando con pereza el tibio bostezo de la plaza inmadura e indagando sombríamente los designios del porvenir” (52).

La ironía del destino cierra también el círculo sobre Gloria, pues también a ella

la había empujado en espiral desde los laureles del triunfo al hastío cotidiano, es decir, del espíritu a la materia, de la teoría a la práctica, del lujo efímero de *Cuarto y mitad* a la miseria indeleble del supermercado, del misticismo de las galerías al mezquino placer de las señoras al colarse, del refinamiento, en fin, de la nueva ama de casa a la tarea perenne del ama de casa sin edad. (173)

No se atisba salida posible. La otredad es amarga; no es complementaria sino desconocida. Y el desencuentro acentúa que Severo Llotas viva en un infierno cíclico.

3. LA FISURA DE LA REALIDAD: QUIEBRA EPISTEMOLÓGICA

El cerco oblicuo es una alegoría sobre la condición humana, penada a arrastrar su condena sobre las eternas encrucijadas vitales. La existencia es contemplada como un laberinto o un camino sin salida, en el que reinan la desorientación o la duda. Hemos de preguntarnos: ¿qué representa el laberinto en esta novela bayaliana? Este símbolo mítico, que en la tradición cultural occidental nos conduce hasta Creta, representa una red intrincada de itinerarios, ante los cuales el sujeto humano experimenta la inmensidad de lo cognoscible, la confrontación entre la capacidad de raciocinio y la infinitud de lo incontrolable e indescifrable, que puede presentarse asociado, como en Borges o en Buzzati, al referente inexistente (Coriasso). Y constituye, asimismo, una estructura arquétípica que traduce uno de los modos humanos de concebir el mundo y dotarlo de forma (Santarcangeli 13).

El laberinto se presenta desde la primera secuencia como una gran metáfora del devenir del hombre, que procura a Llotas el intento de racionalizar su existencia. También la ciudad, metonímicamente, asume el patrón laberíntico y se convierte en imagen topográfica de la desolación. Y, junto al laberinto geográfico-espacial que el narrador-protagonista construye en torno

a la metrópoli madrileña, se alza el laberinto moral obsesivo, cuasi-psicótico, de un personaje desengañado y solitario, que oculta su tristeza en la afición por la geometría tras una actitud fatalista, epistemológicamente racional y teleológicamente encaminada a la eliminación del caos; esta actitud filosófica cartesiana lo lleva a buscar la racionalidad del universo cifrada en signos matemáticos (Harguindey). La atormentada interioridad de Severo Llotas encuentra su correlato en la función simbólica que adquieren el espacio físico y el tiempo: una tela de araña que atrapa al personaje y lo reduce a un guiñapo.

El juego de paradojas y laberintos culmina en un gran interrogante sobre las certidumbres de la realidad; desde la confianza en la razón y la pretensión inicial de aplicar un orden racional “una singular teoría del triángulo” a todo lo existente, nuestro sujeto cartesiano percibirá la quiebra epistemológica, que se deriva de los excesos de la razón sobre el sentimiento, al acentuarse los rasgos de multiplicidad, la relativización, el desplazamiento del principio de causalidad por el del azar, la fragmentación del sujeto, el desciframiento de la realidad a través del símbolo, el simulacro y la ficción, hasta el punto de que se diluyen las fronteras entre la realidad y el mundo onírico. Severo Llotas no logra comprender la evolución de los acontecimientos y no puede desde las leyes de la lógica obtener una respuesta satisfactoria. La angustia y el desconozamiento del narrador recorren la narración.

Severo Llotas encarna el prototipo de personaje que *vehicula* en torno a sí, presa de un anhelo de felicidad inasible y ante un futuro imprevisible, dominado por encuentros fortuitos y por azares funestos. Sórdido y desolado, desasosegante y sonámbulo es el encontronazo con una mujer, anónima, “solución de una sonrisa sin fondo, vulgar y primitiva” (162), una Mona Lisa, a quien convirtió en campo de experimentación amargo, suplantación en que “florecen simetrías impuras, los desplazamientos se atrofian, el ser laberíntico sucumbe al grado cero de la geometría y, al final, la perfección, errónea en tanto que interina, se desvanece” (162). ¿Puede decirse más? Ensimismado, solipsista, preso del malestar y del hastío, sin brújula existencial, Severo Llotas traza un peregrinaje laberíntico que culmina en una casilla de juego.

El laberinto se alza como símbolo del destino del hombre como un ser perdido, encerrado en las encrucijadas de la vida, apresado y asediado por la negra certidumbre de los hados insomnes (25) y “sujeto a una rigurosa predestinación” (26); y como símbolo de la incapacidad humana para escapar de “la maraña irreversible del destino” (12) y para trazar su itinerario al margen de la voluntad divina. Como sostiene Bachelard en el capítulo VII de *La terre et les*

rêveries du repos (1948), son el miedo a perderse y la situación de estar perdido, la duda ante la encrucijada o la desazón de optar por un camino único, los componentes que con frecuencia reavivan en el hombre el sueño laberíntico. Esta imagen poética laberíntica en *El cerco oblicuo* condensa la angustia ante un pasado de experiencias funestas y un porvenir de fatalidad y desdicha; y evoca el juego dialéctico entre lo de dentro –los espacios habitables donde el ser humano busca refugio (valor primigenio de la casa)– y lo de fuera, aunque, como manifiesta Bachelard en *La poética del espacio*, si bien “la dialéctica de lo de fuera y lo de dentro se apoya sobre un geometrismo reforzado donde los límites son barreras”, con frecuencia, es en su ser mismo, en su corazón, donde el ser humano es errabundo (1975, 254), donde experimenta el miedo y la angustia. El laberinto bayaliano define la *solitud ontológica* magistralmente en el capítulo 5; recoge la doctrina de Baruch de Spinoza en *Ethica ordine geometrico demonstrata*, relativa a la tesis de que a medida que aumenta la complejidad de un cuerpo, mayor es su capacidad para ser afectado por los cuerpos exteriores:

Con todo, diré en general que, cuanto más apto es un cuerpo que los demás para obrar o padecer muchas cosas a la vez, tanto más apta es su alma que las demás para percibir muchas cosas a la vez; y que cuanto más dependen las acciones de un cuerpo de ese sólo cuerpo, y cuanto menos cooperan otros cuerpos con él en la acción, tanto más apta es su alma para entender distintamente. (*Eth*, 2p13esc)

Partiendo de la concepción de Spinoza de que el alma es la idea del cuerpo humano, sostiene el narrador que la conciencia que el alma alcanza de sí está en íntima interrelación con su autonomía, por lo que, a medida que esta aumenta, se incrementa la capacidad de conocimiento de las leyes que rigen el ordenamiento del mundo (Matheron 64), de donde deriva su defensa de la *solitud ontológica* y del orden geométrico, tras la que Unamuno hallaba la agonía del ser humano en lucha contra el terror de la finitud:

Entonces me aferré ansiosamente a la soledad, una soledad cómoda y apacible, segura y mansa, una soledad de amplios contornos, tan física como moral, incluso más moral que física, que no sólo explica y justifica la claustrofobia, sino que la dignifica y ennoblece, porque, como dice un filósofo, cuanto más dependen las acciones de un cuerpo de ese solo cuerpo, y cuanto menos cooperen otros cuerpos con él en la acción,

tanto más apta es su alma para entender distintamente. En memoria de mi iniciación al estudio de la filosofía (estaba entonces en tercero), me gusta designarla soledad ontológica, y no sólo por su relación antitética con la soledad interina, a la que todo el mundo se acoge en ocasiones, sino, sobre todo, por la dimensión de su esencia y por la imposibilidad de trascenderla. (31-32)

El laberinto bayaliano muestra su dependencia del sistema filosófico-ético de Spinoza, que desde una perspectiva lógica procura ofrecer una imagen coherente de la realidad, la servidumbre del hombre a las emociones, etc. La autonomía del sujeto se percibe en la siguiente reflexión de Severo Llotas:

¿Alguna actividad filosófica concreta? Ciertamente, conjugar pensamiento y extensión, perseguir los estímulos indeterminados de las líneas oblicuas, acotar mi propio espacio impermeable y autónomo, perfeccionar la protección del laberinto, su soledad y su aislamiento. En resumidas cuentas, sobrevivir. (45-46)

Para Hidalgo Bayal, como para Spinoza, el garante epistémico es la comprensión de la razón, la denominada *solitud ontológica*, que no depende de la autoridad ni de Dios: “la verdad es norma de sí misma y de lo falso, al modo como la luz se revela a sí misma y a las tinieblas” (*Eth*, 2p43esc). Pero no es la razón la que preside las relaciones entre los hombres sino el deseo ciego, como muestra el segundo eje de *El cerco oblicuo*, en torno a la relación amorosa con Gloria Fernández:

Sin embargo, sujetos a una rigurosa predestinación, como si nos moviéramos impelidos por una condena ineludible e infusa, no sólo no cabían resquicios para la duda, sino que cualquier exigencia de comprobación lingüística o documental, es decir, pruebas de reconocimiento, certificados de existencia, deneísmos, etcétera, hubiera sido, además de solicitud superflua, una indignidad y una herejía. (26-27)

Severo Llotas, consciente de la cadena que lo vincula a Gloria Fernández y lo condena a estar con ella, y de la fragilidad de su espíritu cuando ha de enfrentarse a una tarea que sobrepasa el esfuerzo humano, piensa: “Todo lo excelso es tan difícil como raro”. Estas palabras, con que ponía fin el filósofo judío a

su *Ética* (4p42esc), puestas en relación con la audición y desciframiento de la perfección que se esconde tras las *Variaciones Goldberg*, introducen al lector en el misterio que encierran la salvación y la felicidad humanas, mostrando que el hombre ha de ser el dueño de la necesidad que le une a otros seres para que deje de ser percibida como fatalidad; el narrador se sirve del *more geometrico* para poner orden lógico a sus razonamientos. Con este fin persiste Llotas en su intento de desbrozar el sentido de los nombres y en continuas disecciones léxicas, como la que emprenden Gloria y él en torno al término *café negro con hielo*, que formula explícitamente en la secuencia 16.

Hidalgo Bayal crea un campo narrativo lúdico para revelar la fisura de lo real; se quiebran los límites de lo real y se suceden vertiginosamente los desplazamientos espacio-temporales que, desde un fondo paradójico, laberíntico y claustrofóbico, crea mundos extraños y distintos; así, sobresale la analepsis interna, donde Llotas rememora los acontecimientos políticos de su juventud: las transgresiones que cometía en la clandestinidad del invierno madrileño cuando, en un mundo teñido de sombras y negruras, la célula juvenil de la que formaba parte se dedicaba a pintar periódicamente en los muros y fachadas mugrientas de la calle Princesa lemas subversivos, “*inmurales*”, un término que –como consecuencia del juego lingüístico tan caro al autor– posteriormente “se incorporó al léxico del inconformismo, de la rebeldía” (30), códigos indescifrables, que el narrador evoca al hilo de los recuerdos de épocas remotas, unas veces mientras recorre la geografía urbana: “Thicra ijojuca” (73), “Sobarhirui u zuqohkis” (96), etc. El lenguaje cifrado se convierte en el instrumento para mostrar el derrumbamiento del universo de certezas y desplegar las conjeturas acerca de la identidad del sujeto, el descrédito de la racionalidad, etc.

Nos encontramos, por lo tanto, con la utilización del símbolo del laberinto como espacio mítico (laberinto material), como evocación de la búsqueda vital (laberinto mental o moral) y como construcción lingüístico-literaria (laberinto verbal).

4. LA ESPERA DE LA MUERTE Y LAS *VARIACIONES GOLDBERG*

El narrador, solitario y apesadumbrado, desde la vacuidad de la existencia y con una voluntad aniquilada por el hastío, rememora lo que ha sido su vida “sobre las largas soledades invernales y las nítidas nieves del Moncayo, agobiado además por la incertidumbre del futuro” (22), al que inexorablemente

le conducirá su última decisión. Una vez han sido colmados los tiempos de espera, cuando ya prácticamente no alberga esperanza, cuando tras haber visitado los puntos estratégicos de la espera –el tedio de los fines de semana y las antesalas de noche oscura con la compañía de “la cerveza sentimental y la carne prohibida” (24)–, tras haber deseado con vehemencia “que algo llegue, algo suceda, algo se aleje” y reclamado “con ansiedad tan animal como primaria el siempre inminente lujo de la muerte” (22), la muerte, que, como una obsesión o un fantasma, le ha acompañado desde la adolescencia, cerca su alma en un complejo laberinto interior. Son la amenaza de la muerte y su espera los temas sobre los que *El cerco oblicuo* recrea sus variaciones.

La composición musical *Variaciones Goldberg* –que, con el título *Aria con variaciones diversas para clave con dos teclados* compuso Juan Sebastián Bach en 1741 por encargo del conde Hermann Carl von Keyserlingk, embajador de Rusia en la corte de Dresde, para que el joven Johann Gottlieb Goldberg, clavicordista de su corte y aventajado discípulo del compositor alemán, lo entretuviese durante las noches de insomnio– vertebró la obra. Desconocemos si en esta ocasión Hidalgo Bayal compuso las treinta secuencias que configuran *El cerco oblicuo* para confortar sus noches de insomnio (nos consta que es la suya una ascética escritura matutina) y esperas sin esperanza (no es esto lo que interesa),³ lo que sí cuenta Llotas es que “de noche, atrincherado en casa, escuchaba incansable, una y otra vez, una de las caras de las *Variaciones Goldberg*, que como el arcano de una profecía” (11), se le antojaban reflejo justo de la existencia; también cuenta que “durante la noche, insomne, presa de un desasosiego irreversible”, acosado por tribulaciones ignotas, se deleitaba morbosamente en las fronteras de la negación con sus reproches y pensamientos y que solo el girar ininterrumpido de la cara A, “metáfora de la perseverancia” le proporcionaba el alivio que su *solitud ontológica* necesitaba (33) y le otorgaba la fuerza necesaria para conjugar las variantes que su imaginación desplegaba y acometer su entrevista con Gloria Fernández: delirios de amor, escenas barrocas o rebeldías románticas (34-35).

Nos encontramos, en estrecho paralelismo, ante una composición narrativa también perfecta y barroca, en la que una sola voz de un *inmural* melómano, la de Severo Llotas, con movimiento lento y profusa ornamentación, desde su *solitud ontológica* hace somero repaso de su existencia; las melodías varían, varían las voces y los personajes, pero siempre subyace un único tema constante: la espera inminente de la muerte, punto de llegada de su biográfico laberinto *inmural*. No de modo casual cuenta el narrador-protagonista que

este disco de música clásica “con treinta fotografías de un pianista canadiense en la portada” (no es otro que el genial Glenn Gould, quien la había grabado por primera vez en 1955 para el sello Columbia), fue el “tesoro pequeñoburgués” (31), que los *inmateriales* habían abandonado como resto de un naufragio y que él conservó hasta que, según cuenta Llotas en el penúltimo capítulo, hubo de abandonar Madrid para trasladarse a Soria, y quiso el azar que esta “reliquia inútil”, desde que se estropeó el tocadiscos, se hiciera añicos (167). Tras nueve años de estancia en “la curva de ballesta que traza el Duero”, presidida por las tres estéticas que delimitaban su existencia: “la estética del silencio, la estética de la soledad, la obsesión del triángulo” (167), Llotas regresa a Madrid con melancolía y pesadumbre, convertido en un “compositor de geometrías de otoño” (176) y descubre en el rastro un hallazgo simbólico: la versión digital de 1981 de las *Variaciones Goldberg*, interpretadas por Glenn Gould, que en su portada discográfica había sustituido las treinta fotografías a “una sola y repleta de variaciones inmateriales: el cansancio, el envejecimiento, la amenaza de la muerte” (168).

Late en *El cerco oblicuo* el mito del eterno retorno nietzscheano, según el cual el mundo nace y perece cíclicamente, donde el destino y la eternidad, impuesta a la vida como una condena, han de ser aceptados con fatalismo y hondo pesar trágico. La intercalación en el relato de la reaparición de la audición de la obra canónica de Bach resalta el tedio y la rutina y la prosodia de la narración, aunque no es el único *ritornello* o *estribillo* que aparece. Composición narrativa y musical comparten un ritmo que avanza lentamente, de manera solemne y reflexiva. La redundancia no es una simple reincidencia; adquiere semánticamente una función unificadora, pues da forma perceptible a emociones e intuiciones estéticas e intelectuales y activa la memoria del lector. Obra narrativa y musical representan el equilibrio entre la especulación de las formas artísticas y la profundidad con que diseccionan el alma humana. Del mismo modo que las *Variaciones Goldberg* no están construidas con variaciones sobre un tema musical, sino sobre estructuras musicales recurrentes –tras treinta variaciones, el aria de apertura es retomada al final de manera idéntica, exceptuando la variación que inserta en la última nota ornamental, en la interpretación de 1981, grabada en el mismo estudio que la versión original (Wall 306-07)–, *El cerco oblicuo* se compone de reiteraciones de motivos (la audición musical, el callejeo rutinario, el anillo de Möbius, etc.) que, con técnica barroca y sofisticada, sostienen la narración sobre el eterno retorno de la muerte. La presencia continuada de las *Variaciones* subraya el hecho de

que la creación artística (musical y literaria) está condenada a ser creada en un mundo de repeticiones, posibilitando que el lector reconozca en la lectura las estructuras artísticas que van construyendo un laberinto tópico, léxico, etc. Si como consideró Diderot, la belleza tiene la capacidad de despertar y avivar en el entendimiento la idea de relación, y nuestros juicios estéticos son juicios de relaciones que se fundamentan en la capacidad humana para reconocer estructuras artísticas (21), la composición narrativa bayaliana se aprovecha de los recursos narrativos que ofrecen la simetría, la proporción, la unidad, etc.

El cerco oblicuo y *Variaciones Goldberg* iluminan el hecho de que en la vida de los seres humanos las mismas cosas vuelven una y otra vez, de modo obsesivo, y adoptan formas diversas. En este sentido tampoco es casual que de manera enigmática se alce el eslogan “Vivir es volver”, que a partir del capítulo 16 cobra fuerza en el relato. Es la historia de un personaje que no puede salir del presente; frente a la novela vertiginosa y horizontal que narra un viaje de desplazamiento, estamos ante una novela estática y vertical, que narra el viaje de ascensión de Sísifo, condenado por los dioses, no al sinsentido eterno de subir una piedra por los terraplenes del infierno, pero sí a errar “con pesadumbre del laberinto al treinta, del treinta al laberinto” (166). Frente a la novela, que aspira a alcanzar una cualidad que le ha sido negada por designio de los dioses, o aquella que contempla el descenso del hombre a los infiernos (caverna o muerte), nos encontramos ante una pormenorizada narración de una condena, que combina fatalmente el ascenso y el descenso del individuo, “una anticipación de siglos a otra metáfora tan recurrente e irracional como la cinta de Möbius por la que circulamos estación tras estación, temporada tras temporada, curso tras curso, en un círculo idéntico e interminable” (Hidalgo 2011a, 20).

5. VIVIR ES VOLVER: EL ANILLO DE MÖBIUS BAYALIANO

Con técnica intersticial cortazariana, en *El cerco oblicuo* la narración alcanza densidad ensayística; se convierte en terreno propicio para los planteamientos filosóficos sobre los interrogantes que interpelan a la condición humana:

¿Éramos tal vez tan insensatos que, reduciendo el existir a un atolondrado límite, a un vagabundeo vegetal sin rumbo, ni siquiera sentíamos el impulso de detenernos a distinguir de vez en cuando (ya que no a separar) el estado puro de la realidad y sus numerosas adherencias? (85)

Pronto el lector advierte que el laberinto bayaliano huye de una lectura mimética, trasciende la concreción espacio-temporal y se proyecta a un plano universal, donde todo ser humano pueda identificarse. El protagonista bayaliano cuestiona los paradigmas espacio-temporales, quebranta la concepción lineal de la temporalidad, y sustituye el tiempo físico por el subjetivo, que gira sobre sí mismo y *se circulariza*; mediante la adopción del paradigma relativista y cuántico, quebranta los hábitos intelectuales procedentes de la tradición metafísica, funda la realidad en la discontinuidad, rechaza lo fijado y niega la unidad y finitud de los hechos. La imagen del anillo infinito de Möbius –superficie definida por la unicidad de la cara y del borde, en la que no se distinguen los binomios arriba/abajo, dentro/fuera, que reviste la peculiaridad matemática de no ser orientable, pues el desplazamiento a lo largo de la misma conduce al punto de origen con la orientación invertida– reviste la función de fundir realidades opuestas:

Seré el protagonista derrumbado de una certeza metafísica. Que a la perfección del triángulo se impone la magnitud del ángulo, así como a la magnitud del ángulo se impone imperiosamente la prolongación infinita y solitaria de la línea, una línea, por lo demás, que va trazando su leve surco irreversible sobre la superficie estrecha de una cinta de Möbius. Quod erat demonstrandum. Termino, pues, sin conclusión alguna, este ejercicio en el que lo pasado y lo porvenir conjugan una siniestra variación. (176)

Nos encontramos ante un guiño intertextual al cuento “Anillo de Moebius”, que Julio Cortázar incluye en *Queremos tanto a Glenda* (1980), presidido por la descomposición de la realidad en laberintos.⁴ La cinta de Möbius, símbolo de la coexistencia de los opuestos, iconiza la paradoja; la expresión de una incompatibilidad o exclusión aparente se resuelve en una realidad enigmática y laberíntica, donde el camino es de ida y de regreso:

Desde la pared, el retrato “Ad memoriam” me reprende con su enigma inconcluso, me amenaza con mi propia necesidad. A su lado, “Vivir es volver”, el lema de Saulo Agilor, anuncio irrevocable del retorno, me hiere el alma como hierro ardiendo, adquiere el vigor intenso y apocalíptico de fuego, de la destrucción, de las profecías. Cae sobre Madrid una lluvia lenta, monótona, cargada de tristeza. El laberinto es, en verdad, la patria de los indecisos. (176-77)

El cerco oblicuo plantea interrogantes sobre la identidad y la pérdida de estabilidad del sujeto y define el espacio laberíntico de la subjetividad, dominado por la angustia posmoderna del ser. Hidalgo Bayal, desde la mimesis realista, suscita fisuras en la estructura de lo real, plantea asociaciones mentales, que perturban la percepción de la realidad y hace vislumbrar fuerzas ocultas, dudas y contradicciones. En la narración la fusión de los dos planos (la cotidianeidad y lo fantástico) forma la cinta de Möbius, figura geométrica representativa de la infinitud. De la misma manera que la hormiga de Escher da vueltas al anillo de Möbius en una pretensión vana de pasar de un lado a otro, Severo Llotas no puede salir de su rutina, atrapado en una existencia sin salida.

En consonancia con Möbius, encontramos el lema “Vivir es volver”, que en paralelismo con el “Vivir es ver volver” azoriniano, alude al eterno retorno, a un presente perdurable, que remite a la estructura circular y laberíntica, símbolo del descenso incesante a los abismos de la existencia.

6. UN TRIÁNGULO AVENIDO, METÁFORA DE LO INALCANZABLE

“La obra literaria es manifestación de un triángulo”. Estas palabras, que Hidalgo Bayal formuló explícitamente en “La condición singular de Ferlosio”,⁵ ayudan a enmarcar la teoría del triángulo que vertebra *El cerco oblicuo*:

La obra literaria es manifestación de un triángulo avenida, la configuración lingüística de la realidad por parte del escritor, elementos éstos (escritor, realidad, lenguaje) que se dan generalmente en conflicto, con supremacía de un vértice sobre otros, acentuando un desequilibrio que marca caracteres de autor o de época, corrientes literarias, movimientos, etcétera. (Hidalgo 2007a, 27)

El cerco oblicuo es, en suma, la obra más enigmática del escritor extremeño, un prodigio de perfección arquitectónica narrativa, que amalgama la dimensión cotidiana de la existencia con la cuasi-onírica y trascendente, conjugando elementos matemáticos, geométricos y metafísicos. La grandeza de esta novela, que Rafael Conte calificó de experimental, reside en la riqueza de sus enigmas y en el anhelo de trascendencia que encierra; la ficción desafía las coordenadas espacio-temporales para explorar los comportamientos de los seres humanos, las razones o sinrazones de sus actos; son tantos los enigmas y las ramificaciones de su pensamiento que parece validar que la obra literaria permanece abierta.

Es nítida la voluntad geométrica constructiva que preside esta novela, cuya escritura puede ser considerada una metáfora de la perseverancia narrativa y, como la pieza musical, “perfecta metáfora de lo inalcanzable en su reducción del infinito a treinta” (36). Efectivamente el número treinta alcanza protagonismo en la obra; son treinta las secuencias o capítulos que la configuran; treinta las *Variaciones Goldberg*, que escucha con obstinación el protagonista; treinta los años de Gloria Fernández y treinta los encuentros con ella; treinta los días que tarda en verla por última vez y –también se nos dice– “treinta fueron las monedas de plata” (174), el precio de la traición que se consume en la obra; treinta las fotografías del pianista canadiense que figura en la portada del disco (31); treinta los metros que lo separan de Gloria en el acecho que hace de ella en las proximidades de la Real Academia (38); treinta los capítulos de *Ay, mariposa herida* (163); treinta los minutos que fraccionan el programa de radio que escucha (170), etc.

El cerco oblicuo, como las *Variaciones*, está estructurado en torno al número tres, pleno de connotaciones bíblicas, símbolo de la perfección y de la armonía celestial (imagen del Ser Supremo, de las tres personas divinas), de la unidad del hombre –material, intelectual y espiritual–, etc. Desconocemos si el escritor pretendió establecer un enigma o deslumbrar con su composición, si bien percibimos que su creación raya lo visionario. Veremos algunos ejemplos. Al filo de las tres se desvanece para Llotas la esperanza de que llegara la llamada de Gloria (16); son tres los motivos que lo llevaron a fijar un encuentro con ella: “La sorpresa de la llamada [...], las fatigas de la ambigüedad y la impostura de mis procedimientos” (41-42); tres las dependencias del ático “concéntrico” (42) y tres las ocasiones en que Gloria pronuncia esta palabra (43); tres las tareas administrativas mencionadas para el alquiler del ático (43); tres los muchachos que integran el círculo de Gloria: el circulano alto, el circulano medio, el circulano bajo (47); tres las razones por las que el círculo de Gloria se denominaba círculo de *Viena, cinco menos cuarto* (50); tres son los rasgos del rastro (no referidos numéricamente) que sorprenden a Severo Llotas: “la fisonomía sonriente de la nueva libertad, la sutil renovación de los ingenios, las extendidas dimensiones del contorno” (52-53); tres, de los dieciséis iniciales, los tertulianos (Gloria, Severo y Foneto) que permanecen “al borde de la noche” en una de las mesas de mármol del Café Viena (66); tres, a los ojos de Llotas, los principios divinos de la naturaleza que Gloria contempla en las aguas del Manzanares: lodo, inmundicia y pestilencia fluvial (73); tres son los elementos nucleares del verso pronunciado por Gloria y atribuido a Juan

Ramón Jiménez: “Amor, ay, mariposa herida, blancura de alas que la sangre encarna” (98) y treinta los fragmentos de que consta (166); “tres y tres” es la distribución que hacen en el taxi que los conduce desde el ático de Gloria al Hotel Intercontinental, nuevamente despojada de sus resonancias trinitarias: “porque, según dijeron, las noches gloriosas no admiten privaciones” (79). Y tres son los ejes que sostienen la calidad de la obra literaria, de acuerdo con la formulación de Hidalgo Bayal en la conferencia “El factor M”, ya mencionada: calidad poético-estilística, exploración intelectual de un conflicto moral y autonomía en el universo ficcional.

En *El cerco oblicuo* se dan cita algunos rasgos que configuran la narrativa del autor: la ambigüedad, el juego lingüístico, la perfecta construcción lógica, los palíndromos, que contribuyen también a la sensación de opresión laberíntica cuando aparecen sin claro significado semántico: los títulos de los libros *Salobres se van sus naves sérbolas* (44) y *¡Ola, luz azul, halo...!* (49); de la novela policíaca *Allí verás a Revilla* (58); *Nada oyó Adán* (66); “*Equis y Sique*” (125). Palindrómico es el *severo revés* (173), que experimenta el protagonista tras su encuentro con Gloria en el supermercado; también el nombre del personaje bayaliano Saúl Olúas, 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* (116), de *Amo cada coma* y del fragmento que aparece incluido lúdicamente en el capítulo 23, con el que se pone de manifiesto que el escritor extremeño juega triangularmente con las categorías de autor, narrador y personaje, es decir, no permanece al margen del mundo ficcional narrativo, sino que penetra en él y se transforma en narrador y personaje, como se percibe en la introducción de datos autobiográficos y en la utilización de la primera persona.

El cerco oblicuo sobresale por su lucidez intelectual y por la brillantez formal, de ahí que al placer intelectual se una el placer estético. El poder de sugerencia de la historia se funde con un elevado compromiso lingüístico. Si partimos de unas palabras del escritor en *Camino de Jotán: la razón narrativa de Ferlosio*, “la narratividad es una forma de percepción de la realidad y una actitud ante la misma, en primer lugar, y sólo después, en segundo lugar, a veces, un comportamiento lingüístico” (Hidalgo 1994, 25), hemos de señalar que Hidalgo Bayal despliega con habilidad su percepción de la realidad, como se deduce de las reflexiones intelectuales diseminadas en la obra: “Hablar de libertad absoluta es una redundancia porque la libertad es o no es, y, si es, es relativa en esencia” (104); “partiendo de lo exterior no se puede llegar a conocer la esencia de las cosas” (110); “no hay reconocimiento sin conocimiento previo” (174); etc.

Si el laberinto configura la estructura narrativa y los juegos espacio-temporales y lingüísticos, la idea de circularidad subyace a la construcción, que va adquiriendo otras extensiones semánticas, como la de asedio, que viene dada por la presencia cíclica de algunos sustantivos (“predestinación”, “condena”, “circulano”, “víctima”, “cautivo”, “acecho”, “conjetura”, “bostezo”, etc.), de sintagmas preposicionales (“acoso de los días”, “sigilo de la nada”, “metáfora de la bifurcación y de la encrucijada, cruda condena de un presente de galerías ciegas” [45]...), o yuxtaposición de elementos (“una acusación, un juicio, un veredicto y una trampa”), etc., que van creando la sensación de opresión, ante la cual el individuo se atrincheró en una soledad cósmica y negra.

Gonzalo Hidalgo Bayal, fiel a su concepción de que el escritor ha de saber dar cuenta de cada palabra que escribe, explora gramatical, semántica y visualmente el texto, lo libera de mensajes estereotipados y revitaliza el lenguaje poético, recreando e inventando el idioma: “urbear”, “circulano”, “poecitar”, “inmuralidad”, “circunspectar”, “estercolaria”, “felinidad”, “ipsidad”; los adjetivos “mariscal” y “perdidizo”, etc. *El cerco oblicuo* contiene expresiones extrañas e indescifrables, elaboradas con un lenguaje arcano y críptico, como el que se despliega a través de π; solo así se entiende quizá la afirmación de Llotas cuando rememora los años nebulosos de su adicción al código 314, evocando unos versos del siglo XIX: “El deseo de lo imposible junto a la imposibilidad de su logro” (97), tras los cuales parece jugar con la afirmación de Leconte de Lisle: “Sólo hay poesía en el deseo de lo imposible o en el dolor de lo irreparable.”

Hidalgo Bayal muestra gran competencia lingüística y se recrea en el análisis de la palabra. Veamos algunos ejemplos ilustrativos; en el capítulo 11, el narrador reproduce los juegos lingüísticos con que Gloria lo humilla en el diálogo vespertino, que ambos mantienen en el ático acerca de la génesis de la suerte onomástica de nuestro anti-héroe (60) y de su “carácter adyacente, lateral” (62); en el capítulo 12 el narrador bromea irónicamente porque “convertir lo común en propio no es simple tarea lingüística, sino oportuna consolación para el espíritu” (65). Asimismo, juega con cada una de las evocaciones del significante del vocablo Gloria, hasta mencionar treinta; a partir del libro *Gloria* y de la enumeración de los capítulos (“Gloria y su papá”, “Gloria no espera un novio, sino un obispo”, “Los amores de Gloria”, “La respuesta de Gloria”) comienza su tarea rutinaria de anotar en un cuaderno “todas las glorias que oía y encontraba” (62): “Gloria in excelsis Deo”; “Ad maiorem Dei Gloriam”; “Sic transit Gloria mundi”; “cubrirse de gloria”, “timbre de gloria”; “Aprendiz de gloria”; “el tacto de Gloria”; el pastel denominado gloria, y el licor homónimo;

las expresiones “saben a gloria”; “da gloria verlo”; “comerás gloria”; “vivir sin pena ni gloria”; “con más pena que gloria”; “primero paz y después gloria”; “que en gloria esté”; etc. En otras ocasiones violenta y quiebra la palabra y hace pirotecnia lingüística con giros sorprendentes, como el que establece entre el anhelo asertivo de Gloria de estudiar inglés, que el narrador-protagonista hace extensivo al lugar del encuentro, la cafetería de El Corte Inglés (44); o el que presenta en el capítulo treinta, cuando juega con el sentido de las palabras: “De hecho, el futuro es como el café: negro e insomne. Y puede reducirse a una palabra: solo” (174); la presencia de sentencias en latín: “Persevera, per severa, per se vera” (persevera a través de las dificultades, por grandes que de verdad sean); el juego lingüístico de Gloria Fernández al hablar marcha atrás: “Laugi erpméis”; el estribillo patriótico, que recrea ingeniosamente la tonadilla musical que se compuso con motivo de la muerte de la reina María de las Mercedes, que narra la historia de un caballero que a su regreso de la guerra de Granada descubrió que su esposa había fallecido: “¿Dónde vas, Severo Llotas?, ¿dónde vas, triste de ti?” (155). Nuevamente, la muerte.

Si nos atenemos a la distinción efectuada por Sánchez Ferlosio entre el placer funcional subjetivo de la lectura –definido por la ansiedad del desenlace–, y el placer funcional objetivo –implica una relación total con la propuesta textual de la materia narrativa–, que glosa en *El camino de Jotán* (Hidalgo 1994, 39), diremos que en *El cerco oblicuo* predomina el placer funcional objetivo, pues el escritor, se recrea y complace con el material verbal, como se muestra a continuación:

“Bajo la atmósfera de las *Variaciones Goldberg* lo que leí fue lo siguiente:
 Zi Vzahui u oz Ibah khij geo rahhobaj
 Jabqhij so ec jeoda jac geo fohjoveubaj.
 ¡Sojfohkih oj bahuh!” (95)

Si desde postulados deconstructivistas se podría considerar que subyace la tesis de que el significante y la fonación deben ser liberados del significado y que plantea la insuficiencia del sistema lingüístico para interpretar el universo, nos parece que no es esta la finalidad última de la tensión lingüística a la que el autor somete la palabra, sino que desempeña una función instrumental y lúdica.

Cada una de las secuencias que componen *El cerco oblicuo* ha sido escrita con precisión y rigor lingüístico. La originalidad de la trama, su ambigüedad

y naturaleza enigmática y el riguroso tratamiento hacen difícil imaginar una historia diferente. Hidalgo Bayal, guiado por la manera de contar una historia, que determina la visión y el tono de la narración, hace gala de una prosa acrisolada, primorosamente calibrada, que se ajusta a su objeto y se extiende, como una tela de araña, impecable y brillante, profusa y laberíntica, a través de periodos largos e intrincados; las construcciones sintácticas hipotácticas crean una estructura elástica, que crece en espiral y muestran su propensión a la visión de un mundo delirante y extraño, enigmático. Discípulo de quien él consideró “dueño de la hipotaxis” (Hidalgo 2007a, 50), huye de la linealidad narrativa y condensa informaciones que solo un lector atento podrá desentrañar.

Un recurso frecuente, muy ferlosiano, en *El cerco oblicuo*, es el empleo insistente de ideas, que definen el tejido del imaginario bayaliano con su peculiarísima urdimbre temática: la fatalidad y el azar, el descenso a los abismos de la existencia, el mundo de las sombras, el viaje sin rumbo, el vagabundeo vital, el fracaso y la derrota; el tono apocalíptico y profético, de raigambre bíblica (54); la presencia de personajes procedentes de mundos decrepitos; los espacios y escenarios infernales, las atmósferas sórdidas y enmohecidas, etc.

Dejamos ahora que sea el lector quien se encuentre con una excelsa conciencia narrativa; les invitamos a que sean compañeros de viaje de Severo Llotas, para que disfruten del placer literario, que consiste, como Hidalgo Bayal sugiere, “en ejercitar los instrumentos de la memoria para, con fragmentos discontinuos de la experiencia personal, componer los parajes de la acción y dar forma reconocible ideal a los personajes” (1994, 65-66).

Notas

1. Todas las referencias de nuestro trabajo hacen referencia a la edición de 2005.
2. Es notoria la admiración del escritor extremeño por su maestro Rafael Sánchez Ferlosio, desde que en 1975 se convirtiera en entusiasta y “fiel lector” suyo (Hidalgo 1994, 11); sobre la obra literaria del autor de *El Jarama* ha publicado varios ensayos: *Camino de Jotán: la razón narrativa de Ferlosio* (1994), *El desierto de Takla Makán: prosas y ensayos* (2007a).
3. Aunque el lector puede estar al acecho de las huellas biográficas, nos centramos en los hechos narrados, fieles al credo bayaliano de que “lo

importante en la ficción son los hechos que ocurren (o, si se prefiere, los hechos que se cuentan), al margen de que hayan ocurrido a quien los cuenta”, de que sigan las reglas miméticas aristotélica o se fragüen en la imaginación, como expuso en la conferencia “El factor M”, que pronunció en el Congreso celebrado en la Universidad de Haute-Alsace en octubre de 2012.

4. Hidalgo Bayal, lector intermitente de Cortázar, ha manifestado su predilección por *El perseguidor*, como se aprecia en la entrada de su blog “Cortázar” (2007b).
5. Fue publicado en el monográfico que *Archipiélago* consagró a su maestro en 1997 y formó parte de la recopilación de ensayos que publicó la Editora Regional de Extremadura.

Obras citadas

- Aldana, Francisco de. *Poesías castellanas completas*. Ed. José Lara Garrido. Madrid: Cátedra, 1997.
- Bachelard, Gaston. *La terre et les rêveries du repos*. Paris: Librairie José Corti, 1948.
- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. México: FCE, 1975.
- Benjamin, Walter. “Destino y carácter”. *Ensayos escogidos*. México: Coyoacán, 2006. 131-37.
- Conte, Rafael. “Vivir es volver”. *El País* 15 abril 2006. 6 de mayo de 2013. <http://elpais.com/diario/2006/04/15/babelia/1145058613_850215.html>.
- Coriasso, Cristina. “El laberinto como símbolo del referente inexistente: una comparación entre Borges y Buzzati”. *Amaltea: revista de mitocrítica* 1 (2009): 43-47.
- Cortázar, Julio. *Queremos tanto a Glenda*. Madrid: Alfaguara, 1980.
- Diderot, Denis. *Escritos sobre arte*. Madrid: Siruela, 1994.
- Harguindey, Ángel S. “He ido rindiéndome a la emoción y al sentimiento”. *Babelia: El País* 15 noviembre 2008. 6 de mayo de 2013. <http://elpais.com/diario/2008/11/15/babelia/1226710217_850215.html>.
- Hidalgo Bayal, Gonzalo. *Misera fue, señora, la osadía*. Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz, 1988.

- Hidalgo Bayal, Gonzalo. *Camino de Jotán: la razón narrativa de Ferlosio*. Badajoz: Los Libros del Oeste, 1994.
- Hidalgo Bayal, Gonzalo. *Campo de amapolas blancas*. Madrid: Editora Regional de Extremadura, 1997.
- Hidalgo Bayal, Gonzalo. *El cerco oblicuo*. 2.ª ed. Madrid: Calambur, 2005.
- Hidalgo Bayal, Gonzalo. *El desierto de Takla Makán: lecturas de Ferlosio*. Ensayos literarios 17. Mérida: Editora Regional de Extremadura, 2007a.
- Hidalgo Bayal, Gonzalo. “Cortázar”. *Blog del escritor*: 24 marzo 2007b. 6 de mayo de 2013. <<http://bayal.blogspot.com.es/2007/03/cortzar.html>>.
- Hidalgo Bayal, Gonzalo. “El hombre que subía las escaleras”. *Estudios de narrativa contemporánea: homenaje a Gonzalo Hidalgo Bayal*. Eds. Ana Calvo Revilla, Juan Luis Hernández Mirón y M.ª del Carmen Ruiz de la Cierva. Madrid: CEU Ediciones, 2011a. 13-20.
- Hidalgo Bayal, Gonzalo. “Aracia”. *Blog del escritor*: 5 febrero 2011b. 6 de mayo de 2013. <<http://bayal.blogspot.com.es/2011/02/aracia.html>>.
- Matheron, Alexandre. *Individu et communauté chez Spinoza*. Paris: Minuit, 1988.
- Sánchez Ferlosio, Rafael. *Las semanas del jardín*. Madrid: Alianza Editorial, 1981.
- Sánchez Ferlosio, Rafael. “La forja de un plumífero”. *Archipiélago* 31 (1997): 71-89.
- Santarcangeli, Paolo. *El libro de los laberintos*. Trad. de César Palma. Madrid: Siruela, 1997.
- Spinoza, Baruch. *Ética demostrada según el orden geométrico*. Introducción, traducción y notas de Vidal Peña. Madrid: Alianza Editorial, 1987.
- Viola, Manuel Simón. “Aproximación a la obra narrativa de Gonzalo Hidalgo Bayal”. *Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes* 13 (2005): 127-43.
- Wall, Anthony. “Glenn Gould y el retorno en las *Variaciones Goldberg*”. *Acta Poetica* 27.1 (2006): 295-323.