

La infancia y la adolescencia tardaron bastante tiempo en desarrollarse como motivo literario. A excepción del *Lazarillo*, no será hasta el siglo XIX cuando verdaderamente se desarrolle la infancia como tema narrativo. Aunque son otras literaturas las que aportan los primeros títulos relevantes, la española irá poco a poco forjando y consolidando una tradición rica y variada.

Hoy, cuando la memoria desempeña un papel singularmente importante en la narrativa, y las condiciones en las que se desarrolla la infancia han cambiado tanto, por obra del consumo, los *mass media* y, sobre todo, la TV, cabe plantearse si la narrativa contemporánea ofrece una interpretación particular sobre esa etapa de la vida. Este volumen colectivo se dedica a analizar cómo el tema de la niñez, la adolescencia y la mirada infantil se hacen presentes en el relato español actual.

MARÍA PILAR CELMA VALERO es, desde 1997, catedrática de Literatura Española en la Universidad de Valladolid. Su línea principal de investigación es la literatura del siglo XX.

CARMEN MORÁN RODRÍGUEZ es profesora titular en la Universidad de Valladolid. Sus intereses investigadores se centran en la literatura española contemporánea.

La verdadera patria. Infancia y adolescencia en el relato español contemporáneo

María Pilar Celma Valero
Carmen Morán Rodríguez (coords.)

Ediciones de Iberoamericana



La verdadera patria

Infancia y adolescencia en el relato
español contemporáneo

María Pilar Celma Valero

Carmen Morán Rodríguez (coords.)



ÍNDICE

Este libro se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación I+D “La narrativa breve española actual: estudio y aplicaciones didácticas” (DGCYT FFI2015-70094-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad dentro del Programa Estatal de Fomento de la Investigación científica y técnica de excelencia (Subprograma estatal de Generación de conocimiento). Forma, además, parte de las actividades desarrolladas por el GIR-LEC (Grupo de Investigación Reconocido “Literatura Española Contemporánea” de la Universidad de Valladolid).

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

Derechos reservados

© Iberoamericana, 2019

Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid

Tel.: +34 91 429 35 22 - Fax: +34 91 429 53 97

© Vervuert, 2019

Elisabethenstr. 3-9 – D-60594 Frankfurt am Main

Tel.: +49 69 597 46 17 - Fax: +49 69 597 87 43

info@iberoamericanalibros.com

www.iberoamericana-vervuert.es

ISBN 978-84-9192-075-5 (Iberoamericana)

ISBN 978-3-96456-887-8 (Vervuert)

ISBN 978-3-96456-888-5 (e-Book)

Depósito Legal: M-26228-2019

Diseño de la cubierta: a.f. diseño y comunicación

Imagen de cubierta: *Story of Golden Looks* (ca. 1870), Seymour Joseph Guy. Metropolitan Museum of Art, Nueva York

Impreso en España

Este libro está impreso íntegramente en papel ecológico sin cloro.

Carmen Morán Rodríguez	
<i>Prohibida la entrada a mayores. Infancia y adolescencia en la narrativa española actual</i>	7
Carlos Javier García	
<i>Cuentos de novela de Luis Goytisolo</i>	35
Luis García-Torvisco	
<i>Las cenizas de la infancia en Fuego de marzo (1995), de Eduardo Mendicutti: identidad queer y nostalgia.</i>	49
María Martínez Deyros	
<i>“When the fat old sun in the sky is falling”. Reflejos especulares de la infancia en Hipólito G. Navarro</i>	67
María Esther Pérez Dalmeda	
<i>El protagonista adolescente o la carrera de relevos: la adolescencia como motivo intertextual en la narrativa breve de Juan Bonilla</i>	83
Teresa Gómez Trueba	
<i>Félix Romeo y la Generación TV.</i>	101
Eva Álvarez Ramos	
<i>Niños que serán adultos: cartografía de la infancia en los cuentos de Care Santos</i>	119
María Pilar Celma Valero	
<i>Entre la pureza y el asombro: el descubrimiento del mundo en los cuentos de Óscar Esquivias</i>	137
Epicteto Díaz Navarro	
<i>Los continentes y las poblaciones de nuestros sueños: la niñez en Mala letra de Sara Mesa</i>	157

- MARTÍNEZ, Aashita (2015). "Eduardo Mendicutti (escritor): ¿El mejor autor de literatura homosexual en España?: Yo, claro". Disponible en: <<http://www.dosmanzanas.com/2015/11/eduardo-mendicutti-escritor-el-mejor-autor-de-literatura-homosexual-en-espana-yo-claro.html>>.
- MARTÍNEZ-EXPÓSITO, Alfredo (2012). "Humor y narración gay en *Los novios búlgaros* y *Fuego de marzo*, de Eduardo Mendicutti". En José Jurado Morales (ed.), *Una ética de la libertad. La narrativa de Eduardo Mendicutti*. Madrid: Visor, pp. 171-189.
- MENDICUTTI, Eduardo (1991). *El palomo cojo*. Barcelona: Tusquets.
- (1995). *Fuego de marzo*. Barcelona: Tusquets.
- (2012). "Recordando en Cádiz lo escrito y lo vivido". En José Jurado Morales (ed.), *Una ética de la libertad. La narrativa de Eduardo Mendicutti*. Madrid: Visor, pp. 23-27.
- MIRA, Alberto (2018). "Dos infancias góticas: el niño *queer* en *El cordero carnívoro* de Agustín Gómez Arcos y *El palomo cojo* de Eduardo Mendicutti". En Dieter Ingenschay (ed.), *Eventos del deseo. Sexualidades minoritarias en las culturas/literaturas de España y Latinoamérica a finales del siglo xx*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, pp. 169-185.
- MOLINA FOIX, Vicente (2012). "Los bichos raros en la obra de Eduardo Mendicutti". En José Jurado Morales (ed.), *Una ética de la libertad. La narrativa de Eduardo Mendicutti*. Madrid: Visor, pp. 141-148.
- PÉREZ-SÁNCHEZ, Gema (2008). *Queer Transitions in Contemporary Spanish Culture: From Franco to La Movida*. New York: SUNY Press.
- RUIZ, María Julia (2012). "Infancias disidentes: la representación de una niñez en *Fuego de Marzo* de Eduardo Mendicutti". En *Actas I Coloquio Internacional Saberes Contemporáneos desde la Diversidad Sexual: Teoría, Crítica, Praxis*, s. l.: s. e., pp. 1-8.
- STOCKTON, Kathryn Bond (2009). *The Queer Child or Growing Sideways in the Twentieth Century*. Durham/London: Duke University Press.

"WHEN THE FAT OLD SUN IN THE SKY IS FALLING"
REFLEJOS ESPECULARES DE LA INFANCIA
EN HIPÓLITO G. NAVARRO*

MARÍA MARTÍNEZ DEYROS
Universidad Complutense de Madrid

"Mis textos son inconscientemente autobiográficos" (Navarro 2016a). Con estas palabras, Hipólito G. Navarro admitía, en una entrevista realizada a raíz de la publicación de su último libro *La vuelta al día* (2016), el estrecho vínculo que mantiene su obra literaria con su propia autobiografía. Desde nuestro punto de vista, la voluntad por difuminar las fronteras entre lo real y la ficción, entre la vida y la literatura, es lo que sitúa a Hipólito G. Navarro dentro de la llamada autoficcionalidad, donde el autor, consciente de la imposibilidad que supone la representación de "un referente estable" del yo, emplea la literatura como laboratorio existencial.

Mi idea de autobiografía, desde siempre, no se ha limitado a pensar la biografía real, la vida verdaderamente vivida; siempre he creído que lo que compone la biografía de cada uno no es solo lo que uno ha vivido, sino también lo que uno ha deseado vivir [...] la biografía de una persona es, junto a lo que ha vivido, lo que quiso ser, lo que quiso tener, lo que anheló, sus frustraciones...

* Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación I+D "La narrativa breve española actual: estudio y aplicaciones didácticas" (DGCYT FFI2015-70094-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad dentro del Programa Estatal de Fomento de la Investigación científica y técnica de excelencia (Subprograma Estatal de Generación de Conocimiento); y dentro del Programa de Atracción de Talento. Ayudas destinadas a la atracción de talento investigador a la Comunidad de Madrid en centros de I+D. Modalidad 2: Ayudas para la contratación de jóvenes doctores. Convocatoria de 2018.

la biografía de cada uno de nosotros son los caminos que nunca llegamos a tomar (Navarro, 2016a).

Nos es imposible no conectar esta particular concepción de la autobiografía con la teoría del carácter plural del yo que Unamuno desarrolla en el proemio a sus *Tres novelas y un prólogo*, donde además del yo “que uno es para Dios –si para Dios es uno alguien– y del que es para los otros y del que se cree ser, hay el que quisiera ser. Y que este, el que uno quiere ser, es en él, en su seno, el creador, es el real de verdad” (Unamuno 1920: 15). Y añadimos, coincidiendo con Alberca (2007: 211), que este último, el yo que “quiere ser” se correspondería plenamente con el yo autoficcional.

A través de “la ficcionalización de lo real”, se desafían “los modos tradicionales de representación del yo” (Casas 2017: 7); y, en el caso de Navarro, la ficcionalización de su infancia será precisamente la estrategia que emplee el escritor para plasmar ese “giro subjetivo” propio de la posmodernidad.

En el presente estudio prestaremos particular atención a aquellos relatos autofccionales, donde el protagonismo recae principalmente en los personajes infantiles. Las diferentes figuras del niño y del adolescente, entendidos como Otrredad, actúan como catalizadores de una introspección personal que conducen al autor a indagar en las raíces profundas de su escritura.

La representación de la infancia en la narrativa de Hipólito G. Navarro oscilaría entre las constantes estudiadas por Balmaseda Maestu en diferentes poetas (1992: 17). Por un lado, a pesar de presentarse muchos de estos relatos como autobiográficos, el grado de fusión (más que de confusión) entre realidad y ficción dificulta la tarea de identificar en ellos “reminiscencias directas de una infancia personal”. Sin embargo, por otro lado, el propio testimonio del escritor en diversas entrevistas nos confirmaría que el trasfondo biográfico está presente, aunque de forma velada, en muchos de ellos; incluso en aquellos en los que el motivo de la infancia y del niño está tratado como “motivos genéricos”.

De esta forma, las entrevistas y declaraciones realizadas por Hipólito G. Navarro sobre este aspecto resultan fundamentales a la hora de descodificar convenientemente los diferentes cuentos, puesto que sin ellas se nos escaparía parte del juego autoficcional que el autor nos propone en sus textos. Por lo tanto, no consideraríamos descabellado el considerar ese material extratex-

tual como paratexto de la propia obra artística, y conectarlo, de este modo, con aquellos escritores que antes que él pusieron ya en práctica esta suerte de literatura expandida (Gómez Trueba 2018), con la función de difuminar los límites que separan la vida de la literatura.

Insistimos en que la importancia de recoger el testimonio autobiográfico del autor como paratexto de la obra no reside en conocer los datos biográficos para operar una nítida separación entre lo real y lo ficcional; sino más bien en que, gracias a esta estrategia, a esta “relación especular” entre texto y paratexto (Gómez Trueba y Morán Rodríguez 2017: 88), se pone en conocimiento del lector una información vital que le servirá para poder identificar y participar en el pacto de lectura autorreferencial (Chopenera 2013: 94).

En efecto, la práctica autoficcional permite al autor articular una recreación caleidoscópica de su identidad. La representación de sus “yos múltiples” (Alberca 2017: 207) lo sitúa en consonancia con el “sujeto actual”, preocupado por la expresión de su “realidad ambivalente, paradójica e incierta” (2008). Esta multiplicidad del yo se ofrecerá de forma fragmentaria a través de diferentes personajes, infantiles o adultos que se retrotraen a su más tierna niñez. A través de un hábil proceso de especularización, el yo autorial se identificará unas veces con el narrador autodiegético, mientras que en otras ocasiones experimentará un ulterior proceso de desdoblamiento, y el yo autoficcional se encontrará escindido entre el yo del narrador homodiegético, que será testigo de la historia de otro personaje, un niño, generalmente con los mismos atributos físicos, “listillo” y “con gafas”, y que actuará, a su vez, como superficie reflectante del personaje adulto.

Con *La vuelta al día* (2016) retorna Hipólito G. Navarro al panorama literario español, después de “Doce años de barbecho”, tal y como reza el título del prólogo que (de forma completamente excepcional) sitúa al frente de los veintidós relatos del volumen. Este proemio le sirve como disculpa al autor para, por un lado, justificar su prolongado silencio y, por otro, presentar las cinco secciones en las que se agrupan los diferentes cuentos.

Como el propio autor reconoce (no solo en el mencionado prólogo, sino en numerosas entrevistas), este libro supone un cambio de rumbo en su narrativa, donde la ficcionalización del yo cobra especial relevancia, y da lugar a una escritura más reflexiva, seria y, quizá, “menos humorística” (19). En efecto, el tono confesional del último relato, “La poda y tala de los árboles

frutales”, prelude a esa nueva etapa en su escritura caracterizada por “un riesgo menos formal” y, cuya primera muestra, “Fuerza mayor”, el autor publica en la antología *Riesgo* (2017). Riesgo que el autor asume prescindiendo de la experimentación formal y del humor, considerado por él mismo como su “tabla de salvación”, como recurso adoptado para afrontar una historia marcada por la tragedia: “Mi infancia y adolescencia no fueron precisamente un camino de rosas, y al parecer adopté el humor sin darme cuenta para defenderme, me hice con ese arma para soportar la realidad” (Navarro 2016a). Por otro lado, el contraste, al menos a nivel discursivo, que suponen estos últimos textos en comparación con su producción literaria precedente, no es óbice para no considerar el estrecho vínculo intratextual que mantienen con otros cuentos del autor. De hecho, el relato que sirve de broche a *La vuelta al día*, “La poda y la tala de árboles frutales”, nos parece fundamental por la relevancia que cobra dentro de la “arquitectura” del libro y por la conexión que establece a nivel semántico y temático con otros cuentos anteriores.

Asumiendo que tan solo el examen de este cuento “bisagra” y las relaciones intratextuales e intertextuales que mantiene con el resto de su obra requeriría un estudio de mayor envergadura, en el presente trabajo nos ceñiremos únicamente al análisis de los principales motivos infantiles a través de los cuales se desarrollan, como si de un juego especular se tratara, las diferentes representaciones del yo autoficcional.

“ESOS DÍAS AZULES Y ESTE SOL DE LA INEANCIA”

Si entendemos la infancia como principio a partir del cual generar un nuevo discurso y, por lo tanto, una nueva historia, se podría afirmar que el ejercicio de retrospectión que el autor realiza a lo largo de sus cuentos no está motivado por una búsqueda de la verdad, sino para provocar un cambio, una transformación que dé lugar a un nuevo origen:

Ya que no es posible transformar los hechos, cambiemos la percepción que de ellos tenemos y tuvimos entonces. A la labor propia de la memoria, de su capacidad para ir suavizando las aristas del pasado a medida que pasa el tiempo, la narración añade otra capacidad extraordinaria: poder reconstruir ese pasado como mejor nos venga en gana. Yo ahora, tras la escritura de algunas docenas

de cuentos, empiezo a dudar de todo y soy incapaz a veces de separar las cosas tal como pasaron de cómo me conté a mí mismo que pasaron (Navarro 2017b).

De hecho, esta voluntad de transgresión de los límites entre realidad y ficción, entre la literatura y la vida, la historia y la imaginación, resulta vital a la hora de configurar *la isotopia del yo autoficcional* que recorre como una constante toda su obra. De tal forma, los campos semánticos relacionados con la naturaleza onubense, la infancia y la creación artística conformarían esta red isotópica autorreferencial.

El espacio se constituye como un elemento fundamental en la construcción de la infancia en Navarro; pues en la mayor parte de sus relatos el cronotopo infantil presenta como espacio referencial la sierra onubense, donde el autor pasó gran parte de su juventud.

Lo que se me cuela sin sentir es el paisaje, la magia de su paisaje [de su tierra]. Es un corazón muy verde incrustado en una esquina de Andalucía, junto a la frontera con Portugal, unos pueblecitos diseminados en medio de unos bellísimos bosques de castaños, como si se le hubiese robado un pedazo de territorio a Asturias o a Galicia (Navarro, sin fecha).

Esos “pueblecitos”, como Cortegana, Aroche o Santa Ana, reaparecen en numerosas ocasiones en sus relatos; de modo que el espacio referencial (que no necesariamente tiene que constituirse como fiel representación del espacio físico) aún a las diferentes historias.

Asimismo, podemos distinguir dentro de este espacio-marco (natural, abierto y público) otros escenarios más pequeños, íntimos o públicos, abiertos o cerrados, como las laberínticas calles del pueblo o de la ciudad (“Tantas veces huérfano”, “Una infidelidad: puntos de fuga, coordenadas”), la fragua del abuelo (“El infierno portátil [Una accidentada iniciación a la lectura]” o el bar (“Nueva Orleans 220 [Anotaciones para una historia de la madera]”, “La poda y la tala de árboles frutales”, “Tantas veces huérfano”, “Fuerza mayor”). Estos adquirirán diversas significaciones dependiendo del grado de objetivización y focalización en su representación y de su relación dentro del discurso narrativo.

En Hipólito G. Navarro no hay un tratamiento utópico del motivo infantil, como nostálgica rememoración de un paraíso ya perdido (véase a este

respecto el ejemplo de los poetas de posguerra españoles en Balmaseda 1992). Los años infantiles en la sierra onubense están lejos de la paz y la seguridad de la niñez unamuniana. De hecho, ese "manantial de vivencias no agónicas", que para Blanco Aguinaga supuso la infancia en Don Miguel, se traduciría precisamente en lo contrario para Navarro, quien tuvo que aprender a convivir desde bien pequeño con el alcoholismo de su padre y las devastadoras consecuencias que esa enfermedad trajo consigo.

La luminosidad del "patio de Sevilla" machadiano contrastaría vivamente con el espacio lóbrego y cerrado del bar, donde la claridad ha dejado paso a una oscuridad, a un mundo gris, y el punto de color vendría marcado solo por las etiquetas de las botellas alineadas en los estantes (en "La poda y la tala...", 2016b: 248). El predominio de los tonos grisesos en diversos cuentos envuelve a los personajes de las diferentes historias en un ambiente gris, lleno de amarga melancolía a la que los propios protagonistas parece que se han resignado y han terminado aceptado con cierta inquietante naturalidad.

Así, el protagonista del primer relato de *La vuelta al día*, "El infierno portátil...", se deja arrastrar por su imaginación mientras contempla una amenazadora tormenta de invierno: "desde la altura contemplaba aquel inmenso caserón medio envuelto en la niebla, sus tapias oscuras, los cipreses que salían del claustro, su espadaña coronada por un viejo nido enorme y vacío. Lástima que fuese aquel un tiempo gris tan desprovisto, sobre todo de prismáticos" (2016b: 24). Pero grises pueden ser también los días de verano, que a pesar de nacer radiantes, el "tedio" y el "cansancio" lo consiguen "tenir de gris" (en "Tantas veces huérfano", 2016b: 155). Lo gris como antesala de una oscuridad, de una negrura existencial que parece envolver como una penumbra al pequeño protagonista de diversos cuentos. Aunque en otras ocasiones ("La nota azul"), el elemento grisáceo actúe como recurso metonímico de la situación política de la época, en clara alusión al régimen dictatorial franquista (2006b: 31).

En este estudio, nos centremos al análisis de dos espacios disímiles y contrastados, la naturaleza y el bar, identificados, respectivamente, con las figuras del infante y del padre. Si por un lado, la isotopía de la naturaleza, con sus "árboles frutales", "cipreses", "arces", "cerezos", "hormigas", "escarabajos", etc., englobaría todos los semas relacionados con la libertad y los juegos infantiles, en definitiva, con la vida; por otro lado, el espacio cerrado del bar remitiría directamente a la muerte, a través del personaje del padre.

Especialmente ligada al espacio natural, tenemos la época estival; pues salvo en contadas ocasiones, como en "El infierno portátil...", la diégesis se desarrolla, principalmente, durante el periodo de las vacaciones de verano. Así, "el pequeño escarabajo", "el hormiguero", "las gramíneas y otras yerbas", ofrecen al protagonista de "Tantas veces huérfano" la visión de un "paisaje amable y querido"; "bajo el frescor de la sierra" durante "los últimos agostos" se reúnen como todos los años los despreocupados adolescentes que el narrador homodiegético de "La vuelta al día" observa con cierta nostalgia y le lleva a rememorar "aquellos años en los que teníamos la edad de estos chavales, los que ahora nos miran con una mezcla explosiva de lástima y desdén" (2016b: 243); o bien, los pequeños protagonistas de "Una infidelidad: puntos de fuga, coordenadas" o "Los frutos más dulces" gozan de una cierta libertad, amparados por la despreocupación paterna, que les conduce a adoptar la naturaleza, en concreto del cerezo, como refugio de sus juegos y ensañaciones.

En efecto, en diversas ocasiones el protagonista infantil aparece asociado a este árbol frutal. Generalmente, lo vemos encaramado en sus ramas huyendo de la presencia de los adultos, en quienes se cifra el origen de todas las frustraciones. Véase a este respecto la niña de "Los frutos más dulces", la cual se oculta tras las ramas del frondoso cerezo de la mirada lasciva y amenazante de su tío. Otras veces, el árbol actuará como testigo y cómplice de los juegos infantiles: así, los niños de "Las notas vicarias" se valen de sus ramas para reconstruir ese arruinado piano, con el que darán rienda suelta a su imaginación y creatividad; a pesar de las continuas castraciones de los mayores, como la madre del protagonista, cuando "interrumpe sus juegos con el resabido '¿tú no sabes qué hora es?' 'tira pa' casa'"; el maestro, con sus cartillas administrativas advirtiendo a los padres de la reiterada ausencia de los alumnos en clase; y, finalmente, la fatídica intrusión paterna al encargar al compositor Falines el arreglo, y la consecuente destrucción, de su fuente de inspiración.

Pero, principalmente, el cerezo se presenta vinculado a un niño en particular; un niño que aparece recurrentemente en diversos relatos y que viene personificado básicamente con los mismos atributos: "listillo" y "con gafas", algo despistado, pero con una gran sensibilidad para el arte y ávido de lectura. Un niño que, en definitiva, consideramos trasunto del yo autoficcional.

Al menos en dos ocasiones este niño se encuentra subido en la parte más alta del cerezo, en "Árbol del fuego" y en "Una infidelidad...". En este últi-

mo se nos pinta una escena, en la que el narrador omnisciente describe a un niño “más o menos listo”, “con gafas”, a quien no le interesan los deportes, pero sí la lectura de “novelas de terror” y la poesía, que encaramado en lo alto del cerezo espera en vano la llegada de su prima al pueblo. Una vez más, las expectativas del pequeño quedan sin cumplir y “los ojos secos de lágrimas del niño esperando a nadie en el cerezo” (2016b: 240) transmiten a la perfección esa imagen de desolación y tristeza que envuelven los calurosos días de verano.

En “Árbol del fuego” volvemos a encontrar al mismo niño, pero esta vez escindido en dos, a través de un hábil proceso de especularización. El niño listillo con gafas hace de nuevo su aparición y pacientemente, “espera sin prisas”, a que llegue la inevitable caída del Otro, del “niño primero de clase”, inteligente y ambicioso, que desdén la facilidad de escalar “los cerezos y los arces y trepa, con dificultades, a lo más alto de un árbol de fuego”. Bien es cierto, como ha indicado Andrés-Suárez (2010: 317), que en este cuento se plasma la “contraposición de dos destinos antitéticos: el del triunfador y el del perdedor”, lo que convierte la “competitividad” en el tema central del texto. Sin embargo, teniendo en cuenta la conexión existente entre el mundo vegetal y el de las ensueños (Bachelard 2003: 251) —tal y como vemos que se produce en los infantes que permanecen en contacto con el cerezo— entendemos el niño situado en la copa del árbol como ensueñación especular del que espera abajo. De este modo, el yo autoficcional bajo el doble disfraz del yo-niño desarrollaría la metáfora de la caída, que no es sino otra expresión más del “miedo primitivo”, innato y característico del ser humano: “Esta caída viva es aquella cuya causa llevamos en nosotros mismos” (Bachelard 2003: 116). El terror al fracaso, a la frustración, en ese proceso de ascensión hacia la altura, hacia el conocimiento, que representa el fuego, conduce al propio yo hacia el descenso inevitable en la oscuridad.

Esta misma frustración es la causa por la que la joven protagonista de “Mi mamá me mima” rompe a llorar desconsoladamente. Sus lágrimas no están motivadas por las posibles secuelas provocadas por el reciente accidente que se nos insinúa ha tenido con su madre, ni por la ausencia de la figura materna “sin fronteras sabe Dios dónde y con qué alternativos médicos ahora” (2005: 342). La niña, que con gran esfuerzo está aprendiendo a escribir, llora desconsoladamente “porque le da una pena tremenda descubrir que pasados

unos años pudiera olvidársele todo esto que ahora tanto le cuesta y escribir finalmente como si nunca hubiese sabido hacer la o con un canuto, como si nunca hubiese conseguido domesticar su más salvaje y virginal caligrafía” (342). De nuevo, ese miedo primitivo (y por primitivo, original, infantil) que desvela en realidad el temor a la caída, a ese vértigo existencial característico del ser humano. Así, por representar algo innato en el hombre, la figura infantil de este cuento puede prescindir de la autorreferencialidad y entenderse como “motivo genérico”.

En cambio, en el relato, “Nueva Orleans 220...”, el cerezo ya no será visto como el confidente y cómplice de los juegos y ensueños infantiles, sino que llegará a formar parte del propio niño, donde la carne y la madera se fusionarán en uno. El narrador homodiegético es testigo del infanticidio de ese “niño de gafas, listillo” (2005: 63), al ser brutalmente asesinado por el hachazo propinado por su enajenado padre. En una desgarradora escena que no por casualidad se desarrolla en el interior de un lóbrego bar, el enfrentamiento entre el hijo (definido por el narrador con “cuerpo adolescente, casi niño aún”, 68) y el padre, talador y podador de árboles de profesión, culmina con el certero y fatal golpe sobre el niño, cuando el filo del duro acero lo parte “como si su cuerpo todavía de infante fuese rama o tronco o alimaña” (67).

Pero el bar no albergará solo la muerte metafórica de la inocencia infantil del yo autoficcional, sino que será el escenario donde la figura paterna acometerá su lento y silencioso suicidio. Nos referimos, en concreto, a cuatro cuentos, en los que la impronta de estos duros episodios autobiográficos se hace más patente. Además del ya mencionado “Nueva Orleans 220...”, contádramos para nuestro análisis “Tantas veces huérfano”, “La poda y la tala de árboles frutales” y “Fuerza mayor” (2017). En todos ellos, el yo autoficcional, empleando diferentes estrategias discursivas, hace su aparición para tratar un episodio dramático de su historia real: el alcoholismo de su padre y su paulatina degradación.

“Mi infancia son recuerdos de... un bar”, declara el narrador del último relato que cierra *La vuelta al día*, texto con el que el autor, en el prólogo, admite haber cambiado su registro al prescindir del humor, para presentar “otra etapa que aún no consigo ver del todo, esta que ahora me sale al paso, autobiográfica perdida, menos humorística, plena de torpezas y de dolor” (2016b: 19). El título de este cuento, “La poda y la tala de los árboles fruta-

les”, lo conecta directamente con las imágenes autoficcionales vistas precedentemente en otros cuentos (el árbol frutal encarnado en el cerezo anterior; la profesión del padre como talador de árboles) y nos introduce un elemento nuevo, el libro. Este libro dedicado al cuidado de los árboles, cuyo título da nombre a este último cuento, se convertirá en “el libro más importante” (250) de la vida del protagonista. Y no deja de resultar irónico, una triste y amarga ironía, que el libro “más importante” para el narrador (de profesión escritor), encarnación del yo autoficcional, haya sido precisamente un libro con más imágenes que palabras, que desapareció tras la muerte del padre y que ni siquiera de pequeño el protagonista lo llegó sostener entre sus manos, pues era el padre el único autorizado a tocarlo (248). Sin embargo, es ese “único libro”, o más bien su recuerdo, lo que predestinará al yo-niño hacia la literatura, y representará, por tanto, el verdadero legado del padre; una herencia, sin embargo, con tintes de maldición:

Tengo un hermano. Siempre toma un whisky después de las comidas. No lee libros, y es feliz.

Yo tengo aquí detrás los estantes a rebosear de volúmenes. Cometo un texto como quien comete un crimen para llenar estas páginas. Soy abstemio. Y lloro, me cago en la literatura, como ya no me creía que fuese capaz de llorar (2016b: 251).

De esta forma, podemos asociar la figura paterna a aquellos “Ángeles de la guarda” de la sección inicial del libro, encargados de iniciar al joven protagonista en los misterios del arte. De hecho, la acción del padre, acurrucando a su hijo “en su regazo”, “mientras él pasaba las hojas y de forma incansable, con su aliento de vino, musitaba el sempiterno consejo: “un libro es lo más importante del mundo, hijo mío”, introducirá al niño en el mundo de la ensoñación (248-249) y lo conectará de forma directa con ese otro “ángel” que, “arrepentido y sumiso” (28), se encargará de pasarle las hojas del libro al convalciente infante, tras un accidente por el que a punto estuvo de perder las manos (“El infierno portátil...”); o con aquel otro, que bajo la apariencia de su amigo Cañado (“La Nota Azul”), le pondrá en contacto por primera vez con el rock psicodélico de los setenta.

En efecto, la fascinación que han ejercido en Hipólito G. Navarro la música y la literatura “desde niño” (Lagmanovich 2006: 268), junto con la

presencia de la pintura, hace que consideremos, no ya el motivo metaliterario, sino metartístico, como constante en su obra. La crítica ha señalado precedentemente el deambular por sus cuentos de toda una suerte de artistas (desde pintores y músicos, hasta fotógrafos o escritores), que a pesar de sus ansias por alcanzar la “perfección y el éxito” “terminan fracasando estrepitosamente” (Andrés-Suárez, 2010: 315). El recurso a la figura infantil ligada a este *Leitmotiv* facilita la mirada retrospectiva hacia el origen de la escritura, de la creación artística. A través de lo que se ha considerado como un autobiograma básico en toda obra autorreferencial, en donde el yo del protagonista-escritor ficcionaliza su propia biografía, se escenifica un determinado momento de la infancia que “de pronto da significado a la vida entera”: “el encuentro del yo con el libro” (Molloy 2001: 28), “la iniciación del escritor en su versión legendaria” (Premat 2014).

Aunque, en Navarro este “libro” adquirirá unas connotaciones mucho más amplias y, junto a la dramatización de los actos iniciales de lectura y escritura, deberemos incluir el primer contacto del yo-niño con la música y la pintura, y el consustancial proceso creativo que se produce a continuación; es indiscutible que la importancia en este ritual iniciático recae en *el libro* ligado a la figura paterna, *La poda y la tala de árboles frutales*. Libro del que el yo autoficcional nos corrobora su existencia real a través de varias estrategias discursivas, asegurando en “Fuerza mayor” la exactitud de lo relatado por el narrador autodiegético en “La poda y la tala...”, cuya veracidad se sostenía ya entonces por la acción de los paratextos: mediante la inserción de una fotografía real del archivo personal del autor, donde observamos a una cuadrilla de taladores entre los que supuestamente se encontraría el padre, y por las propias palabras del autor en el prólogo (19).

No cabe duda de la significación otorgada a este aspecto de su autobiografía ficcional y, precisamente, por ello la sección que abre su último libro de cuentos, “Ángeles de la guarda”, está dedicada a aquellos guías, familiares y amigos, que en aquellos años grises le “dieron la salvación por la lectura”, regalándole “la pasión por todas las disciplinas” (15). Así, la figura infantil protagonista de todos los relatos será siempre un niño aficionado a la lectura, ya sea de novelas de terror (“Una infidelidad...”), de cómics (“Tantas veces huérfano”) o de Bram Stoker (“La poda...”). Un niño que experimenta las primeras sensaciones de los acordes discordantes del rock psicodélico de los

“fluido rosa” o de los “bitles” (2017a: 249), de la mano de sus amigos (“La Nota Azul”, “La vuelta al día”, “Las notas vicarias”); del ritmo azaroso y sugerente del jazz, a través de su abuelo, también músico (“Fuerza mayor”); o de la maestría de los grandes compositores de música clásica, como Chopin (“Tantas veces huérfano”, “La Nota Azul”).

Pero este infante, una vez iniciado en el rito misterioso del arte no se conformará con adoptar un papel pasivo, sino que se convertirá acto seguido en creador. Así, el narrador y su amigo Rafalito, de “Las notas vicarias”, realizan una escucha activa del *single* “Michelle” de los Beatles, cuyas notas les sirven de base para debutar en la música como compositores: “Fueron tiempos grandes para Rafalito y para mí, en los que comprendimos que si oír música era bueno, hacerla era mejor, aunque fuese más mala” (2017a: 250). La unión del “juego, la música y la palabra” (Lagmanovich 2006: 268), sobre la que tanto ha reflexionado la crítica y el propio autor, es tratada como puro goce, como juego experimental desarrollado a través de la imaginación y la ensueñación, características innatas del espíritu infantil¹; y no olvidemos que estas acompañan a todas las figuras del niño trasunto del yo autoficcional y que, a su vez, se presentan en estrecha conexión con el cerezo, con ese árbol del “mundo vegetal” inductor de “un ensueño particular” “reposado” y “reposante” (Bachelard 2003: 251).

El valor que Navarro otorga a la palabra es tan primordial que esta llega a erigirse en protagonista de más de un cuento: “Mis argumentos, mis personajes, mis anécdotas no son más que excusas para jugar con las palabras” (Navarro cit. en Andres-Suárez 2010: 314). Y esa voluntad de experimentación aparece reencarnada en la niña de “Una infidelidad...”, absorta en la reescritura de una “versión extrema” de la canónica versión de Capercita. En un esfuerzo titánico, la escritora en ciernes lleva hasta el límite su

¹ En relación con el juego y, metafóricamente, con la experimentación artística, podemos relacionar otro rasgo característico de los infantes de Navarro: el gamberrismo; el cual, permanece presente en aquellos adultos de “Los bloques”, “La prosa...” y “La cabeza nevada”; y que para su expresión y desarrollo se vale de símbolos como los trompos y los cromos (que normalmente acompañan al niño “lilillo” “de gafas”) y que, en su caso extremo y por acción del humor negro, deriva en un cierto sadismo (“Las notas vicarias”, “Base por altura partido por dos”, “Los frutos más dulces”, “La prosa...”), sin otra voluntad que la de suscitar una risa irónica y provocadora.

experimento torciendo las palabras y volviéndolas del revés: “¡Tacirupeca, Tacirupeca!, ¿dédon sav?” (238). Aquí encontramos de nuevo la idea del poder transformador de la edad de la infancia, la experiencia prelingüística como propiciadora de un cambio (Agamben 2007: 66). Pero, una vez más, la presión de la racionalidad del mundo adulto, personificada en la ominosa presencia de la maestra de Lengua, dará al traste con sus ingeniosas tentativas de evadirse de la realidad. Y, finalmente, fracasarán sus intentos de ruptura y se conformará con “mostrar a la maestra una versión resumida”. Sin embargo, no podemos obviar la mirada de ese adulto que observa la escena, muy veladamente, escondido tras la ventanilla del coche, sin que la niña se entere, que “parece estar comiéndose la con ojos tiernos de cordero” (238). Con esa misma mirada compasiva el padre contemplará “ensimismado cada tarde a su hija mientras ella aprende a escribir” (340) en “Mi mamá me mima”. Y en el adulto de estos cuentos podemos reconocer el reflejo del yo autoficcional, que en un giro metaléptico hace su breve aparición en el texto.

“ESCRIBIR ES UNA MALDICIÓN, PERO UNA MALDICIÓN QUE SALVA”

A modo de conclusión, las palabras de Clarice Lispector podrían utilizarse como compendio de todo lo desarrollado hasta ahora. El tratamiento de la memoria de la infancia es empleado aquí como recurso para recrear la reviviscencia de la génesis escritural. Los años traumáticos de su infancia son reproducidos bajo el prisma de la ficción para indagar en el origen de la creación artística. Si para Agamben el hombre contemporáneo se ha visto despojado de su experiencia (2007: 7 y ss.), Navarro bucea en lo hondo de su memoria para tratar de acceder a ella a través del recuerdo y la reconstrucción de su infancia; reconstrucción que, en realidad, es reescritura de su experiencia personal. Las diferentes representaciones infantiles se conciben como superficies reflectantes de un yo que, como diría Ernaux, “C’est moi et ce n’est pas moi”.

Aunque los niños protagonistas de *La vuelta al día* encuentran su correlato en los personajes infantiles de sus anteriores cuentos, como representaciones simbólicas y metafóricas de lo incognoscible, de lo inefable y del misterio; es solo en este último libro donde el recurso a la infancia le sirve al autor para constituir el yo como sujeto propio de la enunciación narrativa.

A pesar de la complejidad y extensión del argumento aquí tratado, lo que sin duda requeriría un estudio mucho más amplio en el que se analizaran las relaciones intra e intertextuales de la obra completa del autor, así como la rica simbología que aparece de forma recurrente en sus relatos, creemos haber planteado, al menos *grasso modo*, la interconexión que guardan los cuentos de carácter más autoficcional con el cronotopo infantil.

Numerosos son los índices autorreferenciales que a lo largo de sus textos nos señalan los lazos que mantiene la ficción con la realidad (Chopena 2013: 97), como la alusión a determinados hechos autobiográficos (frecuentes algunos en diversos cuentos y cuya veracidad —o no— corroboran las entrevistas paratextuales del autor); la declaración de intenciones presente en el prólogo de *La vida difícil* y que coincidiría, al menos aparentemente, con la voluntad expresada por Navarro en diferentes medios periodísticos; y el empleo por parte del narrador de los llamados “verbos de recuerdo”, que muestra una disposición *sincera* a decir solo la verdad: “Alguna vez tenía que arriesgar. No miento más. Se acabó” (2017a: 167).

Mediante el juego metaléptico el autor persigue una “identidad virtual” que le sirva como recurso para “distanciarse de la real” (Alberca 2007: 223) y a lo largo de esa búsqueda se nos muestra un yo múltiple, fragmentario y discontinuo, con una “necesidad” constante de “autoinvención” (213). Puesto que el cuento (o el microrrelato), por su naturaleza breve, sea el género (o géneros) que a nivel formal mejor se ajusten para representar esa fragmentación del yo autoficcional. De ahí que podamos entender las diferentes figuras infantiles (y también adultas) de los diversos cuentos como reflejos especulares del yo.

Por tanto, aunque la infancia sea solo una de las estrategias adoptadas por el autor para la configuración de la autorreferencialidad, nos parece un elemento clave por sus implicaciones a nivel diegético y discursivo. Por un lado, entendida como otredad, permite dar respuesta a la multiplicidad del sujeto líquido moderno; y, por otro lado, como génesis remite al mito del origen, concibiendo el personaje del niño como prefiguración del “escritor futuro” (Premat). Así, los campos semánticos relacionados con la naturaleza onubense, la infancia y la creación literaria, a través de sus correspondientes símbolos (el cerezo, el niño y el libro) conformarían esa isotopía del yo autoficcional.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio (2007). *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- ALBERCA, Manuel (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ANDRÉS-SUÁREZ, Irene (2010). “Los relatos mínimos de Hipólito G. Navarro”. *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*. Palencia: Menoscuarto, pp. 311-322.
- BACHELARD, Gaston (2003). *El aire y los sueños: ensayo sobre la imaginación del movimiento*. Sevilla: Fondo de Cultura Económica.
- BALMASEDA MAESTU, Enrique (1992). *Memoria de la infancia en la poesía española contemporánea*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- CASAS, Ana (ed.) (2017). *El autor a escena: intermedialidad y autoficción*. Madrid: Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- CHOPERENA ARMENDÁRIZ, Teresa (2013). “Poemas con nombre propio. El Poema autorreferencial en la poesía española contemporánea: Miguel d’Ors y Javiel Salvago”. *AnnMal Electrónica* 35: 93-106.
- GÓMEZ TRUEBA, Teresa (2018). “Miguel de Unamuno, precursor de la literatura expandida”. *Insula* 855: 15-19.
- GÓMEZ TRUEBA, Teresa/MORÁN, Carmen (2017). *Hologramas. Realidad y relato del siglo XXI*. Gijón: TREA.
- LACMANOVICH, David (2006). “El microrrelato hoy: España”. *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia: Menoscuarto, pp. 255-274.
- NAVARRO, Hipólito G. (2017a). “Fuerza mayor”. *Riesgo. Antología de textos*, (ed.) Ricard Ruiz Garzón. Barcelona: Rata, pp. 161-176.
- (2017b). “La vuelta al día de Hipólito G. Navarro, un libro de cuentos entre la realidad y la ficción”. *¡Zas! Madrid* (8/1/2017). Disponible en: <<http://zas-madrid.com/la-vuelta-al-dia-de-hipolito-g-navarro-su-sexto-libro-de-cuentos-entre-la-realidad-y-la-ficcion/>>.
- (2016a). “Los lectores de cuento son gente de literatura”. *Letras Libres* (2/12/2016). Disponible en: <<https://www.letraslibres.com/espana-mexico/cultura/los-lectores-cuentos-son-gente-literatura>>.
- (2016b). *La vuelta al día*. Madrid: Páginas de Espuma.
- (2016c). “La vuelta al día de un grande del cuento”. Páginas de Espuma. Dossier de prensa. Disponible en: <http://paginasdespuma.com/wp-content/files_mf/474442398DossierLavueltaaldia.pdf>.
- (2014). “Piezas breves sueltas para armar una comunicación sobre el microrrelato”. *Encuentros en Verines* 2014. Disponible en: <http://www.culturaideporte.gob.es/lectura/pdf/v14_hipolito_gnavarro.pdf>.

- (2005 [20172]). *Los últimos percances*. Barcelona: Planeta.
- (1992). *Manías y melomanías mismamente*. Granada: Don Quijote.
- (1990). *El cielo está López*. Granada: Don Quijote.
- (s/f). "Poli y yo". *Mégara. Ciudad de libros*. Disponible en: <<https://megara.com.ar/poli-y-yo/>>.
- MOLLOY, Sylvia [1991] (2001). *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. Ciudad de México: Centro de Cultura Económica.
- PREMAT, Julio (2014). "Pasados, presentes, futuros de la infancia". *Cuadernos LIRICO* 11. Disponible en: <<https://journals.openedition.org/lirico/1736>>.
- UNAMUNO, Miguel de (1920). *Tres novelas ejemplares y un prólogo*. Madrid: Calpe.

EL PROTAGONISTA ADOLESCENTE
O LA CARRERA DE RELEVOS
LA ADOLESCENCIA COMO MOTIVO INTERTEXTUAL
EN LA NARRATIVA BREVE DE JUAN BONILLA

MARÍA ESTHER PÉREZ DALMEDA
Kids Spanish World Hong Kong

I. INTRODUCCIÓN

Juan Bonilla es una excelente muestra del estado actual de la narrativa breve en España (Encinar 2014), así como uno de los escritores españoles contemporáneos que más renglones ha dedicado al motivo de la adolescencia. Quizás con el fin de combatir contra las publicaciones juveniles, puesto que según declara el autor: "[...] nada me resultaba más cansino y fatigoso que esa literatura que pretendía modelarnos la conducta contándonos las miserias y tragedias de chicos que despertaban al mundo y, a cambio solo lograbán dormir al lector" (Bonilla 1998a: 47); o quizás por resultar el relato un soporte poético idóneo para confesiones íntimas: "Eché de menos al adolescente que fui, a aquella esponja que podía pasar de Henry Miller a Torcuato Luca de Tena sin pedirse explicaciones a sí mismo" (Bonilla 2009a: 201-202). Sea como fuere, la adolescencia es un tema recurrente en la narrativa breve de Juan Bonilla (Pérez Dalmeda 2016), que le ha brindado al autor la posibilidad de desarrollar relatos brillantes y emotivos que inducen al lector a la reflexión sobre su propia adolescencia a través de la universalidad de las experiencias de sus personajes protagonistas.

Juan Bonilla pertenece a la generación de escritores de los noventa, a menudo acusada de padecer el *síndrome de Peter Pan* (Baños 1995), por su apego a