

*MARGIN-ALT*: EL *ETHOS* PERIFÉRICO Y LOS MÁRGENES A PROPÓSITO DE  
JAVIER GARCÍA RODRÍGUEZ

Cristina Gutiérrez Valencia  
Investigadora independiente  
cristina.guva@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0002-2714-558X>

**RESUMEN:** Javier García Rodríguez es un autor cuya obra tiene base autobiográfica, pese a lo cual, la autoconciencia ficcional es un elemento clave. Todos sus libros configuran una misma obra, porque comparten un mismo autor implícito que utiliza el material autobiográfico pero sin seguir un orden cronológico. El cronotopo de dicha obra está fracturado por esta estructura desorganizada y la confluencia de dos ejes fundamentales: el barrio de Pajarillos Altos en el Valladolid de la infancia y el interior de Estados Unidos en la juventud. Las referencias culturales que van conformando el cronotopo son parte del sistema estilístico del autor, que aun inscribiéndose en una corriente generacional de regreso al barrio de los orígenes, transgrede los géneros, las intenciones y las formas de sus coetáneos.

**PALABRAS CLAVE:** *ethos*, autoficción, cronotopo, barrio

*MARGIN-ALT*: PERIPHERAL ETHOS AND INTENTIONAL MARGINS IN JAVIER  
GARCÍA RODRÍGUEZ

**ABSTRACT:** Javier García Rodríguez is an author whose work has an autobiographical basis. Despite this, fictional self-consciousness is a key element. All his books form a single work, because they share the same implicit author, which uses autobiographical material but without following a chronological order. The chronotope of this work is fractured by this disorganized structure and the confluence of two fundamental axes: the neighborhood of Pajarillos Altos in the Valladolid of his childhood and the interior of the United States in his youth. The cultural references that shape the chronotope are part of the stylistic system of the author, who, while inscribing himself in a generational current of return to the neighborhood of his origins, transgresses the genres, intentions and forms of his contemporaries.

**KEYWORDS:** *ethos*, autofiction, chronotope, neighborhood

*Era aquel mirlo blanco  
que llamaba desde la oscura tarde,  
cuco, péndulo primaveral  
pausadamente hiriendo en el recuerdo.*

Pablo García Baena

INTRODUCCIÓN

La escritura de Javier García Rodríguez busca los márgenes deliberadamente, por varias razones: para poder problematizar el canon y el margen (porque incluye crítica y su propia crítica, «su gesto metacrítico» [Viñas, 2018: 526]), por su propuesta genérica o agenérica, por su carácter muchas veces paródico y por su deliberada

ambigüedad, en los márgenes del sentido o el *nonsense*, expresión tan de su gusto (el nombre de su columna quincenal en *El Periódico* es buena muestra: *Periféricos y consumibles*). Esta marginalidad está en consonancia con los márgenes geográficos en los que se enmarca su escritura, con dos ejes fundamentales, pero social y geográficamente periféricos, incardinados en la experiencia biográfica de Javier García Rodríguez y explotados por la figura autorial que lo representa: el barrio de Pajarillos Altos en Valladolid durante la infancia y adolescencia y el Medio Oeste de EE. UU., especialmente la América profunda de las zonas rurales de Iowa, en la juventud. Estos dos ejes son los dos cronotopos esenciales en la obra de Javier García Rodríguez, aunque hay evidentemente otros en su obra, como Asturias en la edad adulta (basta con remitirnos al juego de palabras de sus *Oviedades*).

Recordemos que Bajtín definía el cronotopo como «la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura» (1989: 237). Ambos elementos son indisociables en el arte verbal, como señalaba el teórico ruso (1989: 238):

El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido, medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotopo artístico.

Bajtín repasa en su estudio del cronotopo los textos autobiográficos, teniendo en cuenta su distinción entre el autor-real y el autor-creador, lo cual contradice en esencia el llamado pacto autobiográfico de Philippe Lejeune (1994) y se puede situar en la línea de Paul de Man, que en *Autobiography as De-facement* (1979) hacía hincapié en el carácter literario y estético de lo autobiográfico, en cuanto entidad lingüística.<sup>1</sup>

A esa actitud del autor respecto del personaje Bajtín la llama *extraposición*, que es «una colocación desde fuera, espacial y temporalmente hablando, de los valores y del sentido, la cual permite armar la totalidad del personaje que internamente está disperso en el mundo determinista del conocimiento, así como en el abierto acontecer del acto ético» (1985: 21). Para él «la *extraposición* se ha de conquistar, y a menudo se trata de una lucha mortal, sobre todo allí donde el personaje es autobiográfico» (Bajtín, 1985: 22). Esto es lo que ocurre en la obra de Javier García Rodríguez, en gran parte urdida con material de carácter autobiográfico, aunque con una autoconciencia ficcional omnipresente (ver especialmente «*Homecoming* o el síndrome de la Copa Korak (materiales para un relato)» y «Yo tuve un hermano», de *La mano izquierda es la que mata*), incluso cuando se enmarca en la teoría o en la crítica.<sup>2</sup> Es posible decir que el subrayado de esta lucha es uno de los elementos característicos de su producción, por varios motivos. En primer lugar, la hibridación genérica, puesto que mantiene un mismo *ethos*, este personaje alejado del autor-real que se representa a sí mismo como la marca JGR© en una obra que es superposición de textos con apariencia de mixtura de artículos periodísticos, relatos, crónicas, críticas, narración de viajes, poemas, etc., de manera que la ficcionalidad a través de la cualidad lingüística y estilística rompe los márgenes

---

<sup>1</sup> No es casualidad que en un relato de Javier García Rodríguez, «*Homecoming* o el síndrome de la Copa Korak (materiales para un relato)», de *La mano izquierda es la que mata*, el epígrafe de una de las partes sea «*Línea argumental 4: Autobiography as defacement o uno y trino*».

<sup>2</sup> Véanse Sánchez Ungidos (2022), Río Castañeda (2017), Calles (2018) y García (2022).

genéricos. En segundo lugar, la metaficción<sup>3</sup> a través del juego del desvelamiento de esta extraposición, de este alejamiento entre quien escribe y el yo que leemos. Y en tercer lugar por la no linealidad ni sincronidad de sus relatos, puesto que su fragmentarismo y el carácter genéricamente híbrido de sus textos, en general breves, limitan un autobiografismo que trate de mostrar un mismo sujeto biográfico en un discurso temporal organizado biográficamente.

En relación a este último punto podemos decir que la narrativa autoficcional de Javier García Rodríguez no consta de diferentes cronotopos, sino que su cronotopo está fracturado, en cuanto que un elemento clave es la creación de una marca de autor a través del estilo, y como tal tiene una obra unitaria –entendida como la producción de un mismo ethos al que llamamos autor–, una sola obra compuesta por múltiples libros y artículos, algunos con materiales repetidos, reescritos, autoplagiados, con un cronotopo escindido y no ordenado linealmente en el tiempo. El propio Bajtín tuvo en cuenta cierto tipo de narraciones biográficas antiguas, a las que denomina biografías analíticas, que no se articulan según un orden cronológico, progresivo, sino a través de núcleos o focos de significación, como los llama Edith Vargas (2016: 58). Según explica el teórico ruso, «Los diferentes rasgos y cualidades del carácter son elegidos entre los diversos acontecimientos y sucesos que pertenecen a *distintos períodos de tiempo* de la vida del héroe [...]. De esta manera, la serie biográfica temporal resulta interrumpida: en la misma rúbrica se juntan momentos pertenecientes a diversos períodos de vida» (1989: 294). Este tipo de narración es a la que podría pertenecer, *mutatis mutandis*, la obra de Javier García Rodríguez. La terminología bajtiniana para esta clase de creaciones, «biografía analítica», parece apropiada en este caso, por el carácter autorreflexivo de su obra, que podría enmarcarse en lo que Francisca Noguero (2013) denomina «barroco frío», en el que el escritor dice reconocerse (Gea, 2018a) pese a la sentimentalidad que conlleva habitualmente la memoria personal.

## EL EJE AMERICANO

Cada vez que nos enfrentamos a una obra de Javier García Rodríguez el llamado pacto ficcional cobra dimensiones desconocidas y se convierte, o se redefine conceptualmente, en algo más abarcador y que afecta a la totalidad de la forma de ver la literatura y, en última instancia, el mundo. Lo que queda en suspenso, se disuelve o se dispersa hasta su desaparición, es todo nuestro horizonte de expectativas, todas las preconcepciones sobre su autor (y sobre el Autor), los géneros, la esencia de la ficción, la literatura.

La primera cuestión que nos plantea *Barra americana* es ante qué tipo de obra estamos, qué estamos leyendo. No esperamos ni buscamos nada concreto del autor, pues si algo le caracteriza es su imprevisibilidad, y la cuestión de la genericidad dejó de ser un marco basado en unas celdas naturales, pero esto solo nos ayuda a ver que el problema no es ontológico, sino de construcción categorial comunitaria e histórica, no nos libera de las preguntas. Es más: las obras que más huyen de su clasificación no son aquellas que eluden las preguntas, sino las que nos obligan a mirar a las categorías para dudar de su valor, plantearnos su misma existencia. La primera edición de *Barra americana* estaba publicada en una colección de «narrativa» en la editorial DVD; la descripción de la contratapa hablaba de «relatos» y de «mitad relato de ficción mitad reportaje», mientras que la «Nota del autor» final iba seguida de la advertencia «(Esto

---

<sup>3</sup> Podríamos decir que esta característica está incluso en sus obras pensadas para público más juvenil. El mejor ejemplo es *Un pingüino en Gulpiyuri* (cf. Núñez, 2016).

no es un libro de viajes)». Comenzada la lectura detectamos enseguida el sesgo autobiográfico –son las experiencias de Javier García Rodríguez en Estados Unidos de las que salen estas páginas–, el uso de la autoficción (cf. Casas, 2012), de diversas figuraciones del yo (cf. Pozuelo, 2010) o del yo siléptico (cf. Gutkowska-Ociepa, 2016).

El uso del material autobiográfico es un recurso muy frecuente en tiempos de hibridación genérica e individualismo solipsista: el escritor postmodernista William Gass publicó ya en 1994 en *Harper's* un artículo titulado «The art of self: Autobiography in an age of narcissism», que comienza diciendo que «el ensimismamiento, según nos dicen, es la preocupación principal de nuestra época». Más aún, David Shields dice en su polémico *Reality Hunger. A Manifesto* (2010) que la autobiografía y otras formas de no-ficción son la gran literatura de nuestra época (también que no existe ya diferencia entre la ficción y la no-ficción). *Barra americana* se acerca, además, a la última versión del género: como nos dice Eva Illouz (2010: 232), las historias autobiográficas contemporáneas «son acerca del acto mismo de contarlas». Javier García Rodríguez aprendió hace mucho aquello que escribió Wayne C. Booth<sup>4</sup> (1974: 70) (y que marcó toda la narratología):

El «autor implícito» elige consciente o inconscientemente, lo que leemos; le consideramos como una versión creada, literaria, ideal, del hombre real; es el resumen de sus propias elecciones. Solamente distinguiendo entre el autor y su imagen implícita podemos evitar la conversación insustancial e inverificable sobre cualidades tales como «la sinceridad» o «la seriedad» del autor.

La explicitación de la autoconsciencia del narrador-protagonista como instancia enunciativa autónoma es clave en este sentido; ejemplos no faltan en *Barra americana*: «Terminados los cafés [sic] –la utilización de una estructura de ablativo absoluto dota a las narraciones de un toque clásico envidiable que contrasta con el fragmentarismo postmoderno y lo equilibra» (García Rodríguez, 2013: 44); «amén de otros más gloriosos intercambios con las damas de honor de la *miss* que el narrador, por exigencias del tono y del ritmo narrativos, descarta incluir» (67); «no permite el narrador que la realidad le estropee un viaje» (72), o «Te has decidido por la prosa para evitar cosas como esta. Esta preocupación por la dicción es la que terminará por hacerle daño a tu estilo (y la repites una línea después: y dos líneas después). Te dices que tal vez no debiste dejar la poesía tan pronto» (144, n. 32). Al hilo de esta última cita: podríamos hablar en relación a *Barra americana* del monólogo dramático, no solo tal como lo presentaba Robert Langbaum en *The Poetry of Experience*, sino bajo el filtro de Gil de Biedma (2001: 392):

[...] resulta completamente concebible un monólogo dramático cuyo protagonista sea el mismo autor. La voz que habla en un poema, aunque sea la del poeta, no es nunca una voz real, es solo una voz posible, no siempre imaginaria, pero siempre imaginada. La persona poética es precisamente eso, impersonación, personaje.

Este concepto es clave para abordar el poemario *La cuarta pared*, cuya contracubierta ya advierte que «en esta función no es fácil distinguir actor y personaje», y donde la autoconsciencia de la ruptura de la cuarta pared se traslada al verso, que se sabe relato al cuadrado: si antes de comenzar ya se nos hace *spoiler* de la vida (García Rodríguez,

---

<sup>4</sup> Es significativo y sorprendente el hecho de que el teórico estadounidense fue quien escribió el prólogo para la compilación que Javier García Rodríguez realizó sobre los Neoaristotélicos de Chicago (2000).

2023: 19), en el principio «planteada queda la situación / y la presentación de personajes» (23), en el nudo «que yo me decidiera a cogerle la mano / fue una escena más en la trama sabida / de un guionista torpe y relamido» (26), y en el desenlace «de qué forma tan simple / la ficción gratifica a sus ujieres» (31). El concepto de monólogo dramático suele utilizarse en el contexto poético, pero en realidad, ni falta poesía en *Barra americana*, igual que «*Estaciones* [su segundo poemario] es también una historia» (Morán, 2008: 78), ni el narrador es de los llamados fidedignos, pues encontramos poemas ajenos como el de Ángel González, los poemas de la tradición que el narrador va aplicando a cada una de las categorías de poetas que disecciona en un catálogo tragicómico en «El día que conocí a David Foster Wallace (Respuesta al “Acertijo pop 9”)», el poema que el narrador recibe de un personaje llamado Peter, o poemas que el narrador traslada al texto desde la urgencia de una servilleta, pero también poemas ocultos, que Javier García Rodríguez narrativiza autoplagiándose de sus poemarios *Estaciones* y *Qué ves en la noche*. El autoplagio que aquí se silencia –aunque quienes hayan leído sus poemarios no tendrán dificultad en darse cuenta– es parte del juego autoconsciente (y motivo de orgullo) en «El día que conocí a David Foster Wallace (Respuesta al “Acertijo pop 9”)», donde en la nota 43 escribe:

Te sientes incapaz de ofrecer más y mejores ideas acerca de este relato, de modo que haces uso una vez más del recurso postmoderno al autoplagio y reproduces un par de páginas que forman parte de un artículo titulado «David Foster Wallace: una nueva educación sentimental» publicado en *Turia. Revista cultural*, 63-64, 2003, pp. 42-63 (2013: 151).

Como toda *barra americana* esta funciona también al ritmo de su propia música. Y no solo por el ritmo de la prosa, sino porque la música, las canciones, son también parte de toda esta materia narrativa inexacta que es *Barra americana*: el blues que nos lleva a Chicago, las canciones que conforman la imagen de los sitios por los que el narrador –ese *tour* operador alucinado, como lo llama uno de los narradores en alguno de los niveles narrativos– nos guía, las letras de canciones que cantamos en un partido de béisbol, las canciones que (también ellas autoconscientes) hablan de música y de músicos y un relato («Acerca de cómo si la tecnología no llevara inscrita la obsolescencia en su médula, creeríamos que el amor es imperecedero, por no decir eterno») que en una cinta de *cassette* con el listado de canciones incluidas tiene grabada toda una memoria sentimental.<sup>5</sup> Esta utilización de los referentes musicales es fundamental en la obra de Javier García Rodríguez, no solamente en *Barra americana*, sino a lo largo de toda su carrera. Como veremos, el cronotopo no se conforma a través de descripciones de lugares ni precisiones temporales, sino que se desliza a través de una red de referencias culturales y biográficas.

En las obras con materia autobiográfica suele percibirse un intento (honesto o no) de mostrar un yo cerrado, compacto, coherente, resultado final de una visión teleológica de la historia vital. El yo enunciador cree ordenar su discurso según la cronología de su vida, pero realmente la estructura y la retórica van encaminadas a entender su historia como un proceso lógico lineal de causas y consecuencias. Nada más lejos de los fragmentos vitales y los viajes americanos compartidos en *Barra americana*. Aquí ocurre al contrario, el narrador juega al despiste con la línea temporal, hace gala de la discontinuidad, reta al lector a trazar una cartografía temporal de lo narrado que solo podrá terminar de forma circular en el primer poemario de Javier

<sup>5</sup> Este recurso vuelve a ser utilizado en los relatos «Rehabilitación» y «*Homecoming* o el síndrome de la Copa Korak (materiales para un relato)», de *La mano izquierda es la que mata*.

*Esferas Literarias*, 6 (2023), pp. 103-126

ISSN: 2659-4218

<https://doi.org/10.21071/elrl.vi6.16584>

García Rodríguez: *Los mapas falsos*. Desde aquella primera obra García Rodríguez toma posición respecto a la ficcionalidad de toda su escritura, independientemente del género, y a la representación de la realidad como simulacro (cf. Alonso Prieto, 2012 y 2013b). El yo de estos viajes muestra su fragmentariedad, lo inestable, la incapacidad del ser inmutable, la ambigüedad del sujeto, su multiplicidad. Nos muestra un nuevo descubrimiento de sí mismo cada vez, sus extremos, nos lleva a la sensación de conocer al narrador en un momento y de no saber quién habla al siguiente, de encontrar un otro que va creando el yo.<sup>6</sup> Si nos preguntamos qué es lo que une al yo que habla en cada relato podemos responder de muchas formas: un lenguaje, una autoconsciencia lingüística, un juego de presencias y ausencias, de decir y ocultar, de máscaras y disfraces, una misma identidad lectora, un gusto por la escritura en los márgenes (y hablamos aquí de la escritura en el *margen* como la glosa, el escribir siempre en los espacios en blanco de otros textos, y como la periferia, las afueras de los sistemas, las categorías y las estructuras establecidas). La identidad lectora de este narrador viajero y su gusto por la glosa han hecho de él un ventrílocuo literario, un guardián de voces de otros autores que son las que conforman, junto a sus descripciones clarificadoras pero extrañificadoras –literarias, por tanto– y sus referencias interminables su propio ser, su visión poliédrica del mundo y los parajes norteamericanos que nos presenta. El yo de *Barra americana* quiere ser todos los autores que cita («No escribir como él, sino ser él: tomar su nombre, vivir su vida...»), es víctima de la saturación del yo de la que hablaba Kenneth Gergen (2018), es la exaltación hasta el paroxismo de la angustia de la influencia bloomiana (1997), es el *homo sampler* perfecto sobre el que escribe Eloy Fernández Porta (2008). El apropiacionismo y el *collage* no funcionan aquí como parodia, sino que configuran el yo fictivo y su discurso, muestran un yo construido por los otros. Es este trabajo de escritor-editor que *samplea* el que construye un holograma de sí mismo y de los lugares que muestra: el narrador ya no describe, sino que construye de visiones ajenas todo el mundo para el lector, hace explícitos los presupuestos más básicos del construccionismo social, desplaza el eje de la realidad hacia extremos opuestos. El Javier García Rodríguez que oímos es polifónico, pero controla la mesa de mezclas de forma que nos planteemos cómo suena América de otra forma, hace de director de orquesta cuando todos afinan en el *según* propio. Las citas escogidas le configuran como yo *sampleador* (cf. Gil, 2013): se conoce en el encuentro con los otros, y su memoria personal construye América desde las partes más remotas y sus momentos más íntimos: invierte la lógica de la identidad y el espacio y el eje de las condiciones del conocimiento, nos lleva de los campos de maíz del Medio Oeste norteamericano a la pregunta sobre la episteme foucaultiana.

La construcción autobiográfica con textos ajenos, la memoria intertextual –ese «Este relato lo han escrito también» con todas las referencias de las obras citadas al final de la respuesta al «Acertijo pop 9» de David Foster Wallace– había sido ya abordada por otros autores, como Rick Moody en su novela autobiográfica *El velo negro*. Sin embargo, la complejidad de *Barra americana*, la desviación de su eje, tiene que ver con la variedad de artefactos narrativos posmodernos y autoconscientes, la

---

<sup>6</sup> En los versos de *Mi vida es un poema* se interpela también al otro lado del espejo («Espejo, espejito», se titula un poema), se juega con la imagen deformada de lo esperado y lo recordado. Este encuentro con el otro que somos es explícito en los poemas «Yo, el otro / Yo, la otra (Confesiones que nunca se escucharán en el confesionario de GH-Versión 2)» y «El otro yo, / la otra yo (Confesiones que nunca se escucharán en el confesionario de GH-Versión 1)» (en este orden), donde, con los versos «Porque tú eres yo» y «Yo soy tú», el lector se encuentra de pronto con su *doppelgänger*, que no siempre es el sosias que esperaba.

hibridación genérica, los disfraces de la ficción (si no hay ya diferencia entre realidad y ficción, si el estatuto de la realidad ya no existe, si todo es ficción, etc.: *Barra americana* nos enseña a que no nos importe si aquello ocurrió o no. Algo distinto y diferencial sucede en la lectura), la mezcla de la mitología personal con los imaginarios culturales propios y del otro (Estados Unidos visto o contado por ellos mismos –digamos Hollywood–, frente al excéntrico imperio americano visto desde España), la ruptura y reconstrucción de América en una escritura múltiple que se ha deshecho del concepto de representación tradicional y que comienza de cero un mundo mediante sus elecciones, tanto sobre la focalización (América es aquí lo contrario a la postal, es equivalente al Medio Oeste –Iowa, Wisconsin, Minnesota–, la zona más indeseable de Chicago, los indios de Florida, un rincón asturiano en Boston), como en cuanto a los hallazgos lingüísticos y las lúcidas y sutiles conexiones entre lugares, personajes y palabras.

El estilo, como nos viene diciendo desde siempre la Retórica, no es un añadido (Javier García Rodríguez dirá, parafraseando a Georges-Louis Leclerc: «el estilo, que es el hombre, ya se sabe»), sino una propuesta de modelo de «realidad» (todo significado como juego de lenguaje, como diría el segundo Wittgenstein). George Santayana (1988: 192) escribió que «es característico del ingenio penetrar hasta las ocultas profundidades de las cosas, para extraer de allí alguna circunstancia o relación significativa que hace que el objeto se presente bajo una nueva y más clara luz». Javier García Rodríguez quiebra mediante el ingenio el eje de lo real, desdibuja en pasajes de humor vertiginoso el concepto de América (también del yo y del otro), ilumina con inteligencia relacional nuevos espacios desde los que afrontar el mundo, en el texto y más allá de él.

De la autobiografía a la literatura y de la ficción literaria a la construcción del yo y la memoria personal: todo gira, en esta *Barra americana*, en el sentido contrario al habitual.

#### DE LOS AUTOBIOLOGEMAS A LA MARCA JGR©

Ya hemos ido apuntando que Javier García Rodríguez es, en cuanto autor-real, una figura polifacética: escritor de ficciones, crítico, poeta, profesor universitario, traductor, gestor cultural, editor, etcétera. Su escritura, su ser en la cultura, es una superposición de capas que producen un efecto complejo difícil de identificar. Pero también hemos señalado ya que toda su producción literaria es una obra en marcha con una figura autorial en común, ecos compartidos y una materia de origen biográfico y un imaginario cultural entrelazados. En esta obra, como peculiar obra autobiográfica con un cronotopo fragmentado y desordenado, la estructura de sentido que podemos percibir intersubjetivamente no está formada por núcleos de significación biográficos ni geográficos;<sup>7</sup> lo que produce la unidad no son autobiologemas, «unidades mínimas de sentido simbólico atribuido por un sujeto biográfico a su experiencia de vida afectando la organización y la comprensión del universo narrativo» (Maíz, 1992: 20). No lo son porque se asemeja a aquellas obras temporalmente anárquicas de las que hablaba Bajtín, las biografías analíticas, en las que el principio orientador es el conjunto del carácter (Bajtín, 1989: 294), en el caso que nos ocupa, no la vida del autor-real ni del héroe, los hitos de su biografía ni su carácter, sino el de la marca autorial y sus rasgos definitorios.

---

<sup>7</sup> Como indica Peral (2012: 13-14), «los saltos geográficos, ininterrumpidos también, no son sino el telón de fondo para abordar una honda –y el adjetivo no es prescindible– reflexión sobre el hecho creativo, sobre el proceso de nombrar las cosas, sobre la magia del lenguaje».

Azarosamente se publicaron en el mismo año 2017 dos obras de Javier García Rodríguez que, si bien diferentes, recopilan ambas a modo de miscelánea distintas piezas del autor que habían visto la luz anteriormente en publicaciones periódicas u otros libros ya inencontrables. Nos referimos a *Literatura con paradiña: hacia una crítica de la razón crítica* (Delirio, Salamanca, 2017) y *En realidad, ficciones. Textos e imágenes en la ficción contemporánea: narrar y cómo* (Septem, Oviedo, 2017). Ante un conjunto de obras tan dispares, de diferente procedencia, intención, tiempo y tono, resulta interesante tratar de armar la estructura de aquello que constituye en estas obras la marca JGR©, los elementos de Javier García Rodríguez que hacen de cada página un síntoma reconocible.

Dos son los componentes clave: por un lado, la temalogía comparatista nos recuerda que hay una serie de *leitmotiv* en todas estas páginas, que realizan un itinerario que va desde David Foster Wallace a Lorrie Moore, de Harold Bloom a los neoaristotélicos de Chicago (de los que quizá toma su pluralismo), de la *high* a la *low culture*, de la hermenéutica a las novelas de campus, de la infinita duda razonable («¿Qué hace esto aquí?», se autoglosa el narrador tras incluir una cita de Foucault) a la razón (crítica y ficcional) de la duda. El estribillo puede ser lo metaliterario, las posibilidades de la ficción («es accesorio aquí, e impertinente, establecer la distinción entre realidad y ficción», dirá), de la autoficción, de la crítica como ficción, el simulacro. Las estrofas tratan de la literatura mutante, la Next Generation, la poesía contemporánea, la resistencia a la teoría, la cultura de la queja, la obsolescencia intelectual programada, el amplio espectro de la cultura pop más allá de lo generacional (Chiquito de la Calzada y el Yoyas, Bibi Andersen y Madelman, V, *Doctor en Alaska* y *Los Simpsons*, *Amanece que no es poco* y *Shrek*), la TV, el cine y las series,<sup>8</sup> la música en todas sus variantes o las últimas corrientes de la crítica norteamericana.

En segundo lugar, encontramos el elemento clave del estilo. Este, como la identidad que lo sustenta, no es una esencia inalterable, sino que es volátil y proteico, pero a su vez tiene un aura que se preserva a través de los años, los géneros, los tonos e incluso las palabras. Ante una cantidad tal de textos tan variopintos como los que encontramos en estos libros recurrimos al lenguaje. Ocurrió con el famoso *Giro lingüístico* o *Linguistic Turn* en los estudios filosóficos, ocurre en la lingüística forense de los últimos estudios filológicos. Entre todos estos artefactos narrativos podemos mirar los ensayos de Javier García Rodríguez y buscar esos patrones estilísticos delatores. Y es que para él «la forma es una manera de abrir el texto a mayores densidades simbólicas y semánticas»; puede que la forma no sea el mensaje, pero ayuda a horadarlo para su descompresión. Encontraríamos así 1) el gusto por los juegos de palabras, con los nombres de los más famosos hermeneutas («la hermenéutica contemporánea no es más que un depósito de gadámers») o la invención disparatada de

---

<sup>8</sup> Estos productos catódicos son un elemento fundamental en la red de referencias culturales del autor, como se ve en «Que ni el viento la toque (que así es la serie) o tengan cuidado ahí fuera», «Shakespeare se inventa a Godard», «David Trueba: vivir con los ojos abiertos», «*Twin Peaks* sin David Lynch», «Cosas de la tele: *Hora punta*», «*Captain fantastic*», de *En realidad ficciones*, o muchos de los poemas de *Mi vida es un poema*: «Una de vaqueros», «Sueños (telenovela 1)», «Respuesta (telenovela 2)», «Si yo fuese Dios / si yo fuese dos (telenovela 3)», «“Nellie’s Heart” (capítulo nunca emitido de *La casa de la pradera*)», «Lágrimas de robot (Mazinger Z)», «Verano azul», «*The wok is dead* (receta básica para cocinar una película de zombis chinos)», «Monólogo en el que el actor secundario Bob, zombi donde los haya, le declara una vez más su amor a Marge Bouvier Simpson», «*La matanza de Texas* (remake en el que el tío de la motosierra es a la vez asesino en serie y poeta muy serio)». También sigue presente en su último poemario, *La cuarta pared*, en poemas como «Después de ver un capítulo de la serie *Vikings*». La prueba definitiva es que uno de los últimos libros publicados por el autor es una obra sobre series de televisión: *Andarse por las tramas: literatura y series de televisión* (2022a).

nombres en «Mutatis mutandis» («Owen Desaints», «Justin Case»), con los más célebres autores de ópera («se ofende a Offenbach, se desprecia [bah] a Wagner»), la inserción de letras de canciones en sonoro juego en «Narratología para *dummies*» («por la boca muere el elepé»), y con continuos juegos en *En realidad, ficciones* («la educación iba de Maravall en peor»); 2) asociaciones creativas, en la adjetivación y en las ideas (no hay más que echar un vistazo a «Vilas people: guay en sí, (*¡hey!*)» de *En realidad, ficciones*); 3) el perspectivismo y cambio de enfoque o desencuadre («¿Qué dice Winnie The Pooh de todo esto?», titula a una sección de «Contra Aristóteles vivíamos mejor»; «Shakespeare se inventa a Godard», llama a otro capítulo); 4) una marcada tendencia al detallismo extremo, las enumeraciones y las estructuras sintácticas bimembres y los paralelismos; 5) una posición de cierto amor bloomiano a las letras con una idea de la crítica como *fanfiction* de la literatura («También los textos críticos aspiran a ser ficciones», dirá en *En realidad, ficciones*), pero no reñida con un estilo que se ha denominado «barroco frío», conjugado con 6) algo de escepticismo y buenas dosis de ironía (marcada incluso de forma explícita, gráficamente, con el uso de los paréntesis que producen dos interpretaciones posibles, y esa idea de que algo pueda significar una cosa y su contraria a un tiempo: «Lo que importa (no) es narrar»); 7) una continua hibridación genérica muy característica (cf. Alonso Prieto, 2013a) y la introducción de la Teoría en las ficciones (cf. Viñas Piquer, 2023) y viceversa; 8) un humor lingüístico, inteligente, como un conjunto de bromas privadas filtradas al público; 9) las notas al pie creativas, tan características de David Foster Wallace y otros autores a los que García Rodríguez es afín;<sup>9</sup> 10) la parodia como forma de intertextualidad («Mutatis mutandis» sería el ejemplo más claro, parodiando a la literatura mutante, pero más aún a sus apocalípticos críticos y a la academia);<sup>10</sup> la autoficción, la autocita, la autoglosa y la reiteración como modo de autorreferencialidad y autoconstrucción fractal creciente: más allá de que las composiciones provienen de otras obras y redirigen aquí su sentido al cambiar su contexto, el relato de Ana Terrados en la supuesta antología de nueva narrativa de la imaginaria revista *Papeles de plexiglás* podría estar en su anterior *Barra americana*, si es que no lo está ya; «Pequeños lujos de la vida diaria», relato encontrado en *Literatura con paradiña*, estaba como poema en el poemario *Qué ves en la noche*, y aparecerá de nuevo en este volumen en «Narratología para *dummies*», en un ejemplo de reconfiguración del significado a través de un nuevo encuadre y cambio en la autoría, según el contexto y la pragmática, y en *En realidad, ficciones* hay un momento donde escribe «Quizá convenga repetirlo», y vuelve a copiar completo un amplio fragmento aparecido anteriormente, construyendo estructuras textuales que no avanzan linealmente, sino en espiral.

La última de las características estilísticas lo es de una forma muy paradójica, porque se trata de 12) el apropiacionismo resemantizador. ¿Cómo pueden ser las palabras de otros marca de estilo de un autor? En primer lugar porque no es la marca del

<sup>9</sup> Nabokov, Nicholson Baker, William T. Vollman, Danielewski, Jennifer Egan, Sonia Dalton, Percival Everett o, en nuestro país, Sabino Méndez, Raquel Taranilla o Borja Bagunyà.

<sup>10</sup> «Mutatis mutandis» es una recopilación, a modo de manuscrito encontrado, aunque fragmentado-postmoderno, realizada por la mujer del recién fallecido autor (nada más lejos de la realidad del autor empírico Javier García Rodríguez), y aun así hay que tener en cuenta, para poder apreciar la autoficción, la fecha de nacimiento de este y de muerte de aquel, ciertos aspectos de su biografía o de sus gustos lectores —los diarios de Trapiello, pongamos por caso— y el personaje de JGR, un amigo del finado, en la que en un momento aparece como resultado de la búsqueda por internet una conferencia impartida en Zaragoza por Javier García Rodríguez, y un artículo de un sospechoso Julián Mirlino, de Wallace University, sobre Kobi Parris, poeta mutante aquí, personaje de *Barra americana* también. Otros ejemplos podrían ser el «agradezco a Claudia su colaboración en este y otros ejemplos» o el relato de juventud «Traición en las cuatro ruedas», insertos en «Narratología para *dummies*».

narrador, sino de la instancia superior, el autor implícito postulado por Wayne C. Booth ya mencionado, quien elige, asocia, selecciona, da la palabra, ordena y da sentido global a aquello que está escrito en la página. En segundo lugar porque las elecciones de ese autor implícito varían de tal forma la manera de entender y el significado de lo que leemos, en esas proyecciones de sentido, que el mismo estilo cambia con nuestra lectura, compensadora de unos lugares de indeterminación que no se refieren solo al contenido. Los estilemas del apropiacionismo nos muestran a un *doppelgänger* capaz de duplicar a cualquiera, pero que mantiene sus dejes y su sello en esa imitación, aunque esta esté compuesta de las palabras exactas del texto del original, al modo del Quijote de Pierre Menard. Es una paradójica búsqueda constante de la originalidad y la experimentación, de los sentidos otros del mundo y de los textos, de la iconoclasia y la heterodoxia. Es lo que hace Javier García Rodríguez sobre todo en «Lyrica® (Patología y tratamiento)», donde nos presenta el prospecto de un medicamento con una propuesta de interpretación oblicua, o en «Cultura del post y sociedad Thermomix™: géneros literarios y consumo» y «Narratología para *dummies*», en *Literatura con paradisa*, que introducen extensas citas de diversos autores, géneros y estilos para explicar, decir, ejemplificar o reconsiderar varios asuntos, en «Láser Soprano: querrás que te tomen el pelo», que hace lo propio con una entrada de un blog sobre láseres de depilación aplicado a la interpretación de la serie *Los Soprano*,<sup>11</sup> o en «Hechos probados», fragmento de una sentencia judicial en *La mano izquierda es la que mata*.

#### EL EJE ASTURIANO

Los artículos periodísticos de Javier García Rodríguez en la prensa asturiana están recopilados hasta ahora en dos libros: *Líneas de alta tensión (Literatura crónica que viene a cuento)* (2009) y *Y el quererlo explicar es Babilonia (Oviedades, 2014-2017)* (2019). *Líneas de alta tensión* es un libro que reúne una selección de 24 artículos que Javier García publicó en el suplemento *La Nueva Quintana* del periódico asturiano *La Nueva España* a lo largo de un curso, respondiendo a la petición de escribir artículos sobre literatura «de Asturias, en Asturias o con Asturias». Lo que hay que tener en cuenta aquí es que estos artículos no son solo *sobre* literatura asturiana, sino que también son pura literatura en sí mismos («Decidí entonces que mi obligación era hacer literatura»)<sup>12</sup>, comenzando desde el título y la carta-prólogo de Kobi Parris, personaje ficcional<sup>13</sup> que aparece también en *Mutatis mutandis*, y el artículo «De Parres a

---

<sup>11</sup> Lo hace también en sus obras poéticas. En *Mi vida es un poema* ocurre con «Una escena de la película *Espartaco* que merece ser un poema», «El amigo del niño que da de comer a una araña», «*Egosurfing*», «*Spam* para hoy (y hambre para mañana)» y «Actuación en caso de evacuación de emergencia». Igualmente en el poema «Raigón de Canadá», de *La cuarta pared*, cuyos versos son exactamente la definición que de este árbol da el Diccionario de la Lengua española.

Este procedimiento no es completamente nuevo en poesía. Juan Bonilla escribió hace un tiempo un artículo en su blog de *El mundo* titulado «Los poemas del periódico» donde daba pistas de poetas que han utilizado recortes periodísticos para crear poemas («Réquiem» de José Hierro, *Blanco Spirituals* de Félix Grande). En él cita la primera parte del poema «El amigo del niño que da de comer a una araña» atribuyéndoselo a Javier García Rodríguez, y añade el párrafo que es su segunda parte («Permaneced alerta»).

<sup>12</sup> Un momento antes había escrito en esta «Nota preliminar»: «Que la realidad es terca y inverosímil y que la ficción es muchas veces cuestión de quien la mira, lo demuestra el hecho de que casi todo lo que suena a inventado en estos artículos, crónicas y reportajes es verídico, mientras que nadie dará por verdadero lo que es fiel acomodo de la realidad a esas categóricas mil doscientas palabras del acuerdo» (García Rodríguez, 2009: 10).

<sup>13</sup> En su carta-prólogo firma como personal de la «Funlies University (Wallace, Iowa)», divertido juego de engaño, y guiño también tanto a Iowa, escenario recurrente en los textos autoficcionales de *Esferas Literarias*, 6 (2023), pp. 103-126  
ISSN: 2659-4218  
<https://doi.org/10.21071/elrl.vi6.16584>

Harvard. Una poeta asturiana se asoma al Charles River», de *Líneas de alta tensión*, repetido en *Barra americana*, a la última línea, pasando por poemas propios disfrazados,<sup>14</sup> títulos de autores escondidos por las esquinas, buenas recomendaciones desde finas lecturas y mucho de los entresijos de todo lo que envuelve la literatura en el nivel de su circulación social. Desde el primer artículo el autor va creando una cartografía reconocible, con elementos urbanos como el Oviedo que toma de un relato de Vicente Luis Mora: «desde la fachada sur del Conservatorio a la calle Paraíso, de Azcárraga a La Florida, de Coronel Teijeiro a la Avenida Colón y de ahí a los Arcos del Fontán» (García Rodríguez, 2009: 12), aunque el narrador niegue su capacidad descriptiva: «cuando es incapaz de dibujar con el pincel costumbrista de sus palabras los mil y un detalles del lienzo colorista y multiforme del rastro dominical del ovetense mercado del Fontán (aunque viva en Darío de Regoyos)», pero también con el constructo cultural local (las revistas *Clarín* y *Pretexto*, los *Cuadernos del Norte*, la Tertulia Oliver, las jornadas de Valdediós, la feria del libro de Oviedo, el premio Alarcos) o el paisanaje, entre local y universal, entre literario y anónimo: Martín López Vega; Roger Wolfe, el poeta «gijonés de Westerham» (García Rodríguez, 2009: 15); Paul Auster comprando una visera de pana marrón en la sombrerería ovetense Albiñana por recomendación de Woody Allen;<sup>15</sup> Julio Rodríguez y su novela sobre *El mayor poeta del mundo*; Fernando Menéndez y Jesús Aller; Ángel González. También en sus elecciones vemos la apuesta por el margen de Javier García Rodríguez: Víctor Botas, Corín Tellado, David González, etc.

*Y el quererlo explicar es Babilonia (Oviedades, 2014-2017)*, por su parte, es una colección de artículos publicados entre 2014 y 2017 en *Asturias24*, *La voz de Asturias* y *La voz de Galicia*, prologados por Julián Hernández, de Siniestro Total.<sup>16</sup> Esta colección, jugando con el carácter actual de su primigenio género periodístico, es una constante apelación al lector: «Deja aquí toda esperanza, lector discreto, colgada en este párrafo como si se tratara de una percha», «Tú decides, lector, si has llegado hasta aquí». Lo que encontramos en esta arquitectura babilónica de múltiples entradas es una desmitificadora y constante invitación a leer, el libro y el mundo, desde todos los ángulos, a que el lector coja las riendas. De los hoteles de playa de resort estival que aparecen en el turismo temático de estos textos (del hotel California al hotel Babilonia) Javier García Rodríguez se queda con el *todo incluido*, el *nada de lo humano me es ajeno* terenciano.

Si en el primer artículo, que habla de la vejez, aparece el Rey Lear, en el segundo se menciona a Shakespeare y los viejos del lugar hacen sugerencias «a la joven mesnada llamada a sucederles»: ¡Dios qué buen vassallo! ¡Si oviesse buen lector! Si el libro discurre desde su cubierta hasta la última línea del último artículo con «*Y el quererlo explicar es Babilonia*», en el segundo artículo ya asoman las «piernas babilónicas» de Manolita Chen y más adelante hace acto de presencia Mauricio

---

García Rodríguez, como a David Foster Wallace, uno de los autores más citados, imitados y estudiados por él.

<sup>14</sup> El poema que «un apocado cuarentón sin éxito, cerca de mí, escribe» en la crónica sobre el premio Alarcos («Premios, premiados, apremios y el fallo del jurado») es en realidad un poema que aparecía ya en *Estaciones* (2007: 45) y en *Miedo a los perros que me han dicho que no muerden* (2020: 94), y prosificado en *Barra americana* (2013: 111).

<sup>15</sup> El juego continúa en «Ficción, imitación, ventriloquia (Entrevista breve a N. Z. para el relato *Homecoming Parade: Oviedo*)» de *La mano izquierda es la que mata*, donde N. Z., por deducción, Nathan Zuckerman, y por tanto Philip Roth, responde en una entrevista imaginaria: «tendré que pasarme por esa sombrerería clásica, donde, según se cuenta, ya Woody y Paul compraron sus viseras de pana marrón en ocasiones similares» (2018a: 51).

<sup>16</sup> Javier García los homenajea en «Folla con él: para Siniestro Total» (2022d).

Babilonia. Si sorprendentemente al inicio aparece un brócoli al hablar de los presidentes estadounidenses, al final volverá a aparecer en un artículo sobre Charlene de Mónaco. Puede que lleguemos a una conclusión si observamos al inicio a Bill Clinton con una mancha en su expediente para ver desfilar más tarde a una Hillary que no contrata becarios, si la Celestina y la Esgueva del insulto gongorino son las féminas («les juro que dijo féminas») más viejas del lugar, si un artículo termina con Trump y el siguiente se titula «Arick y Connie no votan a Trump» (y recordamos que los cuarenta y ocho artículos siguen un orden puramente alfabético por el título), si cada cierto tiempo aterrizamos en Ames, Iowa, o vamos al mercado persa a mercar género, a veces de la mano de Nelly Oleson y su casa de la pradera, a veces de la de Chiquito de la Calzada, o de la de Bisbal, consejero de un rey que aparece casi tanto como en los libros de Vilas (que aquí gana el Premio Nobel, preludio o premonición planetaria). Si el padre ya ausente aparece cual Hamlet<sup>17</sup> (sí, Shakespeare volverá a aparecer una tercera vez) con el recuerdo de la infancia y el flamenco, si Camarón cierra un artículo y abre el siguiente, si los campings de Castilla, el torpe aliño indumentario, el sostén, Almodóvar, Baudrillard, un soldado destinado en Mahón, Manuel Alcántara, una stratocaster, los Chunguitos, Manu Chao, José Andrés, Vargas Llosa, etc., se nos arrojan a cada paso.

Estos racimos asociativos (*associational clusters*, que diría Kenneth Burke<sup>18</sup> [2003: 58]) van dando sentido y *nonsense* a partes iguales a la obra y a un autor escurridizo que construye realidades, propias, a través de la memoria, y ajenas, mediante la observación social, utilizando como material la cultura, entendida como la conjunción entre los referentes cultos y la cultura popular, tradicional y mediática.

En estos libros de artículos encontramos elementos que aparecerán en obras posteriores del autor: además del artículo mencionado sobre Kobi Parris en *Barra americana*, el poema «De mayor quiero ser» y el anuncio por palabras «Vendo un par de guantes de segunda mano», de *Líneas de alta tensión*, estarán presentes en *La tienda loca* y *Mi vida es un poema*, respectivamente.

#### EL EJE VALLISOLETANO

Estos trasvases entre diferentes libros, que constatan el carácter unitario de la obra de Javier García Rodríguez, tienen relación con que es un autor que aspira a la coetaneidad intergeneracional, a llegar a lectores de todas las edades, como si escribiera siempre siendo consciente de la poliacroasis de todo discurso, la variedad de interpretaciones por la amplitud de la audiencia que lo recibe (*cf.* Albaladejo, 2009). Javier García Rodríguez concita en sus libros juveniles (*Mi vida es un poema* y *Miedo a los perros que me han dicho que no muerden*) el *like* de las redes sociales y las últimas sagas juveniles, el periódico del día y el rap, las búsquedas de internet y Mario Bros, el *spam* y *Walk in dead*, pero también los clásicos, tanto autores (Horacio) como formas (el soneto). Como explica en una entrevista:

[...] no renuncio ni al humor, ni a la ironía, ni al hecho de que aparezcan en los poemas unas realidades que son las de los jóvenes pero que también son nuestras. A mí no hay nada que me moleste más que el sintagma ese de «en mis tiempos» o «en nuestros tiempos»... ¿Qué coño en tus tiempos? ¿Estos no son tus tiempos? Así que vengo a

---

<sup>17</sup> Véanse también, por ejemplo, «Verano: moscas y tunos muertos» (2021c), artículo de «Periféricos y consumibles» u «Omega y los ausentes», de *Y el quererlo explicar es Babilonia*.

<sup>18</sup> A quien Javier García conoce muy bien, pues es el traductor y autor de la introducción del libro que citamos.

decir que estos también son mis tiempos, que son los tiempos de mi poesía y que esta es la manera en que quiero contarlos (en Gea, 2018b).

Javier García Rodríguez es, como decía Vicente Luis Mora (2018), otra *rara avis* de nuestras letras, que en esa exploración continua del lenguaje siempre intenta usar otras palabras, aunque sus búsquedas no suelen ser infructuosas. Hay un poema al inicio de *Mi vida es un poema* (García Rodríguez, 2018b: 33) que dice:

La búsqueda de  
sleikmdslkmkijooddiuejnjudeenkdsijjewñlkmcxlñzsnkikityvgs`x+j.cd,mkkikikmjhdud  
fhkmds no obtuvo ningún resultado.

Sugerencias:

- Comprueba que todas las palabras están escritas correctamente.
- Intenta usar otras palabras.
- Intenta usar palabras más generales.
- Intenta usar menos palabras.

El título, «*Egosurfing*», nos da algunas pistas que amplían la búsqueda de significado. Este «Intente usar otras palabras» unido al Ego del título nos muestra la voluntad alternativa en la propuesta estética y autoficcional de García Rodríguez. Hay varios autores españoles de su generación y de gran calidad que han remitido a su historia personal en los barrios de su infancia y juventud (Antonio Orejudo en *Los Cinco y yo*, Javier Pérez Andújar en *Los príncipes valientes o Paseos con mi madre*, Manuel Vilas en *Ordesa*, David Trueba en *Tierra de Campos*, Rafael Reig en *Amor intempestivo*, Sabino Méndez en *Literatura universal*), pero la obra de García Rodríguez se propone como una apuesta marginal y *margin-alt*, alternativa dentro de los márgenes, por algunas de las razones que hemos expuesto antes (hibridación genérica, autoconciencia ficcional, cronotopo fracturado y autobiografía analítica) y por otras que trataremos de esbozar a continuación. Él mismo señala en una entrevista:

En mi caso, los relatos que tienden al retrato social huyen del costumbrismo, porque cada vez creo menos en la capacidad realista de la literatura, y cada vez menos incluso en el concepto de verosimilitud. Por eso el libro se cierra con unas consideraciones sobre el testimonio, sobre la necesidad de corroborarlo constantemente con mil cosas para que lo sea de verdad. Creo que se puede contar aquello, pero que hace falta que el envoltorio, el lenguaje, sea absolutamente contemporáneo. Creo también cada vez menos en un narrador omnisciente, tan potente como ha existido hasta ahora; la prioridad es mostrar muchas voces, que de vez en cuando conviene que todos nos asomemos a ese balcón terrible que es la convivencia absoluta de la tragedia y la comedia en el mismo espacio, algo muy natural que no hay que separar (en Gea, 2018a).

Utilizábamos la expresión *rara avis* para designar a Javier García Rodríguez, y no es arbitraria la elección. El autor real, así como el implícito y el narrador en varios casos, es del Barrio de Pajarillos de Valladolid, en concreto de la calle del Mirlo. Evidenciando la obra en marcha que es su producción, descubrimos en libros de los que hemos hablado, enfocándolos desde otros ejes espacio-temporales, narraciones sobre la infancia vallisoletana en este barrio, en ocasiones para introducir temas que nada tienen que ver con ello o como digresiones de un ethos deliberadamente descentrado. Merece la pena citar alguno de esos fragmentos por extenso. En *Líneas de alta tensión* hay un artículo, «Corrín Tellado en la educación sentimental española», que dice:

El niño vive en una calle con nombre de pájaro. El pájaro tiene un refrán referente a la rareza, casi la imposibilidad de ser blanco, como el amigo leal y franco. En su calle no hay coches, apenas un ochocientos cincuenta color café con leche. Cuando su tío, el emigrante en Holanda, viene en vacaciones, él se chulea ante el lustroso Opel Kadett, que parece un coche del futuro. Por su barrio aún pasa el lechero en un carro tirado por un caballo (el hijo, Ismael, un mozarrón de carrillos colorados —y eso que aún no se ha legalizado el PCE— después se hará policía nacional). Son los años setenta: cuéntame lo que pasó pero no me engañes ni lo dulcifiques (en 1975 el niño aún canta el himno de España en el colegio público de su barrio, con la letra de Pemán, aunque él no lo sabe; a finales de esa década, los fachas, los cachorros de Blas Piñar de banderita española en la correa del reloj, le hacen cantar el «Cara al sol» brazo en alto en el Campo Grande si no quiere que le den de hostias. ¡Arriba España! ¡Viva España!). El niño que llegará a ser profesor universitario de la cosa literaria tiene una abuela roja, viuda y lectora (García Rodríguez, 2009: 38).

La autocaracterización del *ethos* como *mirlo blanco* aparece incluso en textos críticos, como una reseña que Javier García Rodríguez escribe sobre *Estancia*, de Sergio Gaspar, donde la voz enunciativa cuenta:

Nací en la calle Mirlo de Valladolid. Una calle con tapia y con dos lados (las casas molineras, los pequeños edificios de ladrillo marrón), con una fuente en medio. En el barrio de los Pajarillos. Fui niño tras la tapia de mi calle,<sup>19</sup> con unas dianas de esparto donde practicaban tiro al arco Don Antonio y sus amigos. El mirlo es un ave políglota. El mirlo imita los cantos de otros pájaros, incluso el sonido de los aparatos domésticos (están documentados casos de mirlos que imitan cafeteras, despertadores, jingles de la televisión). El mirlo es el poeta de los pájaros. El mirlo tiene un refrán sobre la amistad y la blancura. Los Beatles cantaron su oscuridad: «Blackbird singing in the dead of night / take these broken wings and learn to fly; / all your life, / you were only waiting for this moment to arise». Y Wallace Stevens se convierte en excusa, y el poema se hace lector del poema. Y el día con Stevens es en realidad sólo una tarde y una noche. La tarde es el bosque, la inocencia, el violento rapto de la locura. La noche es el alcohol. No hay intoxicación etí(li)ca (2011: 61).

Además, encontramos en más de un lugar el nombre de Julián Mirolino, pseudónimo (ver nota 9) obviamente relacionado con el mirlo que aparece citado (2009: 72-73) como autor de un artículo (que es real) sobre la poeta Silvia Ugidos.

En estos fragmentos observamos ya algunos elementos para la caracterización del cronotopo del barrio vallisoletano en los años 70. En la narración, los individuos configuran el barrio (de ahí la importancia de ciertos personajes en este eje, y la asociación de estos con otros aspectos simbólicos: el padre y los deportes, los toros y el flamenco, la abuela y los libros y la ternura, la tía Palmira y Sandokán, Nano y los amigos) y el barrio configura al individuo, también al autor implícito, de modo que la descripción se mueve entre la etnografía y la etopeya, a veces desde la nostalgia, o más bien la «nostalgia reflexiva», sin idealismos ni añoranza (Barragán, 2019), otras desde la parodia. Atravesando los ejes de individuo y hábitat está la cultura en varias de sus dimensiones. La red de referencias que se va trenzando a lo largo de toda la obra de

---

<sup>19</sup> Se corresponde lo que aparece en este fragmento con lo que cuenta el yo poético del poema «Memoria», de *Estaciones*: «Por entonces, / el mundo se extendía / no más allá del muro / que cerraba la calle. / La tapia, le decíamos, / con el nombre cercano / que damos a lo nuestro. La tiraron un día / para hacer nuevos pisos / de ascensor y garaje. / Detrás no había más mundo. / Y la ilusión prevista / por un lugar distinto / quedó en sombra y en polvo. / Así la vida toda: / ir derribando muros / que caen sobre la infancia» (García Rodríguez, 2007: 27).

Javier García Rodríguez no es solo elemento constructor de identidad y boceto contextual para la ambientación epocal, sino que sobre todo es recurso literario, entre la marca de estilo y el subrayado consciente de la ficcionalidad de la educación sentimental.

Esto último se ve de forma clara en las referencias religiosas, tanto bíblicas como litúrgicas, rituales, etc. Los elementos cristianos son *usados* para caracterizar personajes, hacer juegos de palabras o ambientar emocionalmente una escena. En cualquier caso son referencias que, lejos de ser inocentes, suponen una mirada irónica, crítica, a la cultura religiosa del último franquismo y la Transición. Si, como explicaba Foucault (2022: 50), la crítica puede definirse como «el arte de no ser tan gobernado», especialmente (históricamente) en el contexto de la pastoral, podemos decir que un autor nacido en el nacionalcatolicismo del régimen franquista que no rehúye las referencias religiosas sino que las subvierte, las hace herramienta de experimentación literaria y libertad creativa, es un autor crítico, que se deshace de su pasado católico asumiéndolo desde «el arte de no ser tan gobernado», la crítica creativa. Los ejemplos en la obra de Javier García Rodríguez son omnipresentes, y van perfilando un muestrario de elementos de época desde esta perspectiva crítica, desde los colegios de curas, o la represión sexual, a la música y la censura. Se aprecia de forma clara en «Qué cantan los poetas asturianos de ahora», de *Líneas de alta tensión*:

Me parecía a mí entonces que este grupo andaluz y contestatario era la quintaesencia de la canción protesta, abanderados de la nueva España que se estaba construyendo (me temo, pienso ahora, que sobre cimientos con muy poca memoria). No por otra cosa, creía yo, eran ellos los que cantaban ese himno postizo de la transición patria en que se convirtió la coplilla aquella de estribillo tan pegadizo y directo, tan pretendidamente incendiario. Lo recuerdan ustedes, seguro: *Libertad, libertad / sin ira, libertad / guárdate tu miedo y tu ira / porque hay libertad / sin ira, libertad / y si no la hay / sin duda la habrá*. En el colegio de curas donde yo estudiaba por aquel entonces prohibieron esa canción no porque molestara lo de libertad sin ira, sino por lo de «sólo piden su pan, su hembra, la fiesta en paz» (era lo de la hembra, claro; pero bueno, también nos cambiaron sin saberlo nosotros la letra de una canción que no habíamos escuchado en su versión original, una ranchera de Rocío Dúrcal que decía «Yo no he perdido la esperanza de que un día tú me quieras...», y que terminaba «Me gustas mucho, me gustas mucho tú, tarde o temprano seré tuya, mío tú seráaaaaas». En nuestra versión para rondalla y conjunto musical eléctrico, la ranchera quedó en «Arroyuelo del camino, mira qué lindo que marcha caminito de la maaaaaar...». Ay, don Ángel Lorenzo, que tanto sabía, sin saberlo, de intertextualidad y parodia) (2009: 86-87).

Esta visión crítica con el catolicismo, en el sentido que le hemos dado, es especialmente visible en *La mano izquierda es la que mata* y las piezas periodísticas más recientes, las de «Periféricos y consumibles» en *El Periódico de Catalunya* y el suplemento *Abril*. En *La mano izquierda es la que mata* el narrador del primer relato, «Rehabilitación», sufre un accidente cerebral, y en el flujo de conciencia al que se aboca acude a un salmo:

[...] yo trato de recordar literalmente el Salmo 136, si consigo recordar algo tan inesperado y tan intrascendente, tan lejano, me digo, podré mantener la serenidad y disimular así, con cierto aire de displicencia y algo de descaro, el dolor inaudito ante la presentida muerte [...] *que se me pegue la lengua al paladar, que se me paralice la mano derecha*. Ajá, aquí está. Eso es. Aún tengo una posibilidad. No estoy vencido (2018a: 12-13).

En «La Chula» se recrea el internado de curas para chicos, donde lo religioso y la iniciación sexual se van dando paso, en una estructura que señala la inevitabilidad de las acciones de los alumnos y los curas:

[...] ya había estado con tres compañeros en los baños del patio más cercano al campo de fútbol. Pero eso no lo sabían los superiores –así llamábamos a los curas–, poco propensos a creer que los virus de la lujuria pudieran atravesar, en aquel edén de magnolios, viñas y castaños, las defensas de los estrictos muros del sermón dominical y de las apocalípticas admoniciones que nos aplicaban sin anestesia en los ejercicios espirituales, y siempre más vigilantes a la ortodoxia de la liturgia y al cumplimiento de los elevados estándares académicos de calidad –eran sus palabras, no las mías– que a plantearse la desatada salacidad adolescente, la trastornada manera en que las hormonas se disparan en cualquier dirección, incluso en la prohibida (2018a: 108).

En este relato la descripción de personajes (La Chula, los curas) y el rito católico, con todos sus detalles, cobran similar importancia:

[...] todo ello mientras se bajaba por las escaleras desde el tercer piso hacia la iglesia heladora para la exposición del santísimo, con su olor a incienso y sus oraciones veterotestamentarias.

Don Elpidio era siempre quien ponía el rito en el cielo. Con su alba blanquísima ceñida con el cíngulo estricto y cerrada con el amito, y las gafas de metal plateadas demasiado amplias para sus ojillos lineales, el apellido Rodríguez y su origen castellano, comenzaba la exposición, el acto comunitario en el que conviven la celebración de la Palabra de Dios y el silencio contemplativo. «La exposición eucarística ayuda a reconocer en ella la maravillosa presencia de Cristo o invita a la unión más íntima con él, que adquiere su culmen en la comunión Sacramental», empezaba a decirnos, con la voz cavernosa y sepulcral y al mismo tiempo meliflua y empalagosa que se gastaba en aquellas ocasiones que, de tan repetidas, habían perdido toda solemnidad. Después colocaba la historiada custodia sobre el altar cubierto con un mantel insípido. Otras veces la exposición se hacía colocando la custodia en el manifestador, dispuesto en un lugar más alto. Ahí don Elpidio incensaba al Santísimo, retirándose luego. Durante el tiempo de la exposición se rezaban plegarias, se decían oraciones, se entonaban cantos y se hacían lecturas, con el fin de que los fieles, esto es, nosotros, recogidos en oración, nos dedicáramos exclusivamente a Cristo Nuestro Señor. Para alimentar una profunda oración, se aprovechaban las lecturas de la Sagrada Escritura, con la homilía, o breves exhortaciones que trataban de promover en nosotros un mayor aprecio del misterio eucarístico. Se nos exigía, cómo no, que guardásemos –piadoso– silencio en momentos oportunos:

*O salutaris Hostia  
quae caeli pandis ostium.  
Bella premunt hostilia;  
da robur, fer auxilium.  
Uni trinoque Domino  
sit sempiterna gloria:  
qui vitam sine termino,  
nobis donet in patria.  
Amen.  
O Sacrum convivium,  
in quo Christus sumitur,  
recolitur memoria  
passionis ejus,*

*mens impletur gratia,  
et futurae gloriae  
nobis pignus datur.  
Alleluia.*

–*Les diste pan del cielo  
–Que contiene en sí todo deleite.  
–Oremos: Oh Dios, que en este admirable Sacramento nos dejaste el memorial  
de tu Pasión, te pedimos nos concedas venerar de tal modo los sagrados misterios de tu  
Cuerpo y de tu Sangre, que experimentemos constantemente el fruto de tu redención. Tú  
que vives y reinas por los siglos de los siglos.  
–Amén.*

Una vez terminada la oración, don Elpidio tomaba el paño de hombros, hacía una genuflexión, levantaba la custodia o el copón, y, sin decir nada, trazaba con el Sacramento la señal de la cruz sobre el pueblo, sobre nosotros (2018a: 110-111).

El rito contrasta de forma muy intencionada con los jóvenes internos y sus intereses reales, como las aventuras del cine y la literatura, y ambas se oponen a modo de responsorio no pronunciado:

Bendito sea Dios.  
*[Benditos sean los superhéroes]*  
Bendito sea su santo Nombre.  
*[Benditos sean los nombres de todos los futbolistas holandeses]*  
Bendito sea Jesucristo, Dios y Hombre verdadero.  
*[Benditas sean las actrices de Hollywood]*  
Bendito sea el Nombre de Jesús.  
*[Bendito sea el nombre de los galanes de Hollywood]*  
Bendito sea su Sacratísimo Corazón.  
*[Benditos sean los corazones rotos en las historias de amor]*  
Bendita sea su Preciosísima Sangre.  
*[Bendita sea la sangre falsa de las películas, sangre de tomate]*  
Bendito sea Jesús en el Santísimo Sacramento del Altar.  
*[Benditos sean los pistoleros de Sacramento, California, y de Wichita, Kansas]*  
Bendito sea el Espíritu Santo Paráclito.  
*[Benditos sean todos los espíritus, paráclitos o no, y todos los fantasmas]*  
Bendita sea la excelsa Madre de Dios, María Santísima.  
*[Benditas sean todas las madres, allá donde estén, hermosas como soles]*  
Bendito sea el nombre de María Virgen y Madre.  
*[Benditos sean los misterios]*  
Bendito sea San José, su castísimo esposo.  
*[Benditas sean las esposas de los polis y de los sheriffs]*  
Bendito sea Dios en sus Ángeles y en sus Santos.  
*[Benditos sean los ángeles de Charlie, el Santo, James Bond y Sam Spade]*  
(2018a: 111-112).

Parecido referente de la retórica cristiana toma en la poesía, en el poema que sirve de pórtico de entrada a su poemario más reciente, *La cuarta pared*: «Benditos los centauros del desierto / y los siete magníficos y todos / los que un día feliz amanecieron / conmigo después de regresar de la batalla» (2023: 7). En todo el poemario continúa el rosario pop, con el poema «Papel cuché» subtítulo «*Cantar de los cantares*» o el himno «¡Y entró a quedarse con ellos...» entreverado de versos propios de una

sobriedad compungida.

La desacralización de estos elementos religiosos se da en ocasiones por contraste o contacto con elementos de la cultura pop,<sup>20</sup> en este caso con la música: «...*si no pongo a Jerusalén en la cumbre de mis alegrías*. Y añado como banda sonora la versión que hizo el cuarteto Boney M. *By the rivers of Babylon*, el cantante no era tal, sino un showman gesticulante incapaz de entonar dos notas seguidas» (2018a: 13). Y poco después, para rematar: «y cambia la música en mi cerebro, y los ríos de Babilonia se convierten en otra canción de Boney M., un mix entre la balada dedicada a El Lute y el feliz navidad, feliz navidad, feliz navidad, próspero año y felicidad» (13). Otro buen ejemplo es todo el artículo «Bendición navideña», de «Periféricos y consumibles», que comienza «Benditos los que cargan con dócil diligencia sus pecados de pensamiento, palabra, obra o misión imposible» (2021a). En otras ocasiones había llevado a cabo un proceso de desacralización similar con el cine, como con los *Jesuses* de la ficción cinematográfica en «Palabra, obra, o misión (literatura, exégesis, revelación): el caso Benedicto», de *En realidad ficciones*. En el segundo relato de *La mano izquierda es la que mata*, «*Petits oiseaux hauts parisiens*», volvemos a encontrarnos con la recreación de la adolescencia y primera juventud: en el último año de instituto el narrador y sus compañeros tienen sus primeros escarceos sexuales. Las referencias espacio-temporales («en las clases de Filosofía de COU de Pepe Labrador», «a las puertas de la canícula mesetaria», «eran aquellos los tiempos de la escarlatina, de la difteria, del sarampión, de la polio, de la rubeola, de la tosferina o coqueluche» [2018a: 21-22]) o costumbristas (el julepe, el tute, el futbito, «rancias raciones de oreja rebozada y cortezas de cerdo» [23], sol y sombra, anís con hielo), se mezclan con otras religiosas que funcionan como juego («Susana, flor de azucena, lirio blanco. Susana. Nosotros éramos los viejos y ella se reía del ancestral símbolo de la pureza y de la castidad» [21]) o como materia de ambientación («me había hecho una paja en el descampado cercano a la parroquia» [23], «Una vez había hecho de monaguillo en una procesión de Semana Santa que subía desde la parroquia de nuestro barrio [...] portando un lábaro sagrado y vestido con un alba muy corta y un cíngulo mal atado a la cintura, entonando la versión musical del *Libro de Isaías* (52, 13-15; 53, 1-12): «Despreciable, desecho de hombres, varón de dolores, ...» [24], «eran subterfugios para turbios encuentros amorosos con el joven párroco» [25]). También en este libro nos encontramos con «Cuento de Navidad» (76-79), un relato de crítica-ficción donde se parafrasea y se lleva a cabo una exégesis de un supuesto relato de Borges sobre el tema bíblico de la Natividad, con abundantes referencias religiosas salpicadas de guiños actuales («tez variada como un anuncio de *unitedcolorsofbenetton*»).

Otro aspecto que vemos repetido y que sirve tanto para la producción del efecto de verosimilitud/autobiografismo como para la caracterización sociológica es el urbanismo. El callejero se convierte en pieza de la memoria y está asociada a personajes (Nano en «Regateaba las horas centrales de la mañana acercándose a la Casa de las Palomas, una casa de putas modélicas y familiares en la calle Mirlo» [85]), a la autocaracterización marginal («Ese día glorioso me disponía a bajar a la calle de la Urraca desde las suburbiales elevaciones de los Pajarillos Altos, desde la periferia de la periferia,<sup>21</sup> para cumplir una misión. Más arriba solo estaba el Barrio de las Flores, sin

---

<sup>20</sup> Lo pop, a su vez, también será desacralizado, a veces en contraste con la llamada alta cultura. Sirva como ejemplo el poema «Los vigilantes de la playa, encabezados por David Hasselhoff, visitan un museo de arte contemporáneo», de *Mi vida es un poema*.

<sup>21</sup> Sobre los relatos de este libro Diego Urizarna (2018) escribió, manifestando el equilibrio entre forma y contenido: «la presentación de las diferentes líneas de fuga posibilita la profundización en la periferia de la periferia de los relatos».

flores, sin luz ni agua corriente, sin asfaltar siquiera, sin iglesia»; «la de la Urraca era una bocacalle del Pato en el Barrio de los pajarillos bajos, un callejón ruidoso y poco lucido que se abría con una charcutería en una de sus esquinas y con una droguería en la otra, y que se cerraba en una tapia de ladrillos hueco doble coronada por una ristra horizontal de cristales cortantes injertados en el murillo gracias a una mano de cemento extendida sin criterio profesional y sin ningún talento artístico» [24]), o a momentos vitales que sintetizan una época («bebíamos vino en vaso chato en un mesón de barrio que se llama todavía Las Campanas, en la calle de la Salud esquina con el Faisán, muy cerca del túnel de los Vadillos»; «a veces la tarde había comenzado en el Café La Luna, un garito de progres en la Plaza de la Cruz Verde (por qué tenía la cruz verde una plaza en mi ciudad es aún un misterio)»; «al volver después por el Puente de la Tía Juliana, con el óxido de las barandillas envenenando nuestras gargantas» [26]). Otros escenarios ligados a la educación reglada pueden ser «el patio central del internado, con el colegio de piedra al fondo apenas entrevisto, un par de ventanas, algún arco casi oculto, un par de fuentes, los castaños a lo lejos» o «el pabellón del instituto (uno con nombre de poeta local del siglo XIX: tal vez Emilio Ferrari o Leopoldo Cano)» (37).

El ejercicio de autoconciencia crítica que es «Yo tuve un hermano» señala como desiderátum de una de las características del autor implícito JGR «su música incrustada». Esta seña de identidad que utiliza lo musical no solo como tema sino sobre todo como forma material del tejido textual, especialmente para el juego de palabras o el elemento lúdico de ocultar referencias al lector, es especialmente notable en los artículos, tanto los recopilados en *Y el quererlo explicar es Babilonia* (Oviedades, 2014-2017) como en los que el autor publica actualmente en se columna quincenal en *El Periódico*, «Periféricos y consumibles»<sup>22</sup>. Ese mismo relato, «Yo tuve un hermano», vuelve al personaje cantando piezas de Silvio y la nova trova cubana, como lo hacen otros («escuchando el *Ojalá*, la *Fábula de los tres hermanos*, *Si el poeta eres tú*» [2018a: 27]). También aparecen Obús y Barón Rojo, Perales, Los Pecos, «New York, New York» del musical *On the Town*, y en otras obras el blues de Buddy Guy (en *Estaciones* o en *Barra americana*), la música como forma de poesía, como en los poemas «Canción de la chica de la curva» o «Rap de Ulises García», de *Mi vida es un poema*; «Rock & Trol», de *Miedo a los perros que me han dicho que no muerden*; «La canción de Pancho Varona (serventesios de urgencia)», de *En realidad, ficciones*; Sabina, como en «Lo malo de Sabina no es Sabina», de *Y el quererlo explicar es Babilonia*, o Leonard Cohen en «Supermercado» y «Huellas dactilares (Sobre una canción de Leonard Cohen)», de *La cuarta pared*.

En ocasiones las reminiscencias de la música van llevando a otros elementos culturales y sociales de la época, como el cine, las series, la educación, la política, la literatura o la filosofía, hasta formar un cuadro subjetivo del cronotopo construido, como en la primera parte del relato «*Homecoming* o el síndrome de la Copa Korak (materiales para un relato)» (2018a: 28-31), donde los años 80 son retratados sin nostalgia ni condescendencia y vienen acompañados del blanco y negro de la foto del autor real en algún momento indeterminado del principio de su adolescencia.<sup>23</sup>

<sup>22</sup> Véanse «Verano: amores, músicas, ficciones» (2022e) o «Raffaella Carrà, una mujer en el armario» (2021b).

<sup>23</sup> El narrador de este mismo relato, mostrando la autoconciencia creativa del autor implícito, escribirá más adelante, en unas supuestas notas para la escritura del relato que estas mismas componen: «incluir, si se puede, imágenes, tomadas de aquí y de allá, aunque sean de mala calidad, sobre todo si son de mala calidad (condensarán el espíritu de época). En el último libro de Antonio Orejudo aparecen y funcionan bastante bien» (2018a: 40). Sobre las imágenes y la memoria en la literatura, véase Morán (2018).

Otro elemento cultural que tiene que ver con el contexto cronotópico y con la memoria sentimental, porque está ligado a la figura del padre, son los toros. Se advierte incluso desde los títulos, pues *La mano izquierda es la que mata* es expresión taurina reformulada como poética autorial. Como explica Javier García Rodríguez en una entrevista:

«La mano izquierda es la que mata» es una expresión taurina que hay que explicar en algunos ámbitos; una expresión que para mí remite a una manera de ver aquellas cosas que, por circunstancias o acciones que parece que no tienen importancia, pero que al final son las fundamentales para sacar adelante un proyecto. Mientras todo el mundo mira cómo la mano derecha entra a matar al toro, en realidad es la izquierda la que consigue el efecto. Todo aquello que ha sucedido y parece que no dejó huellas, todos aquellos momentos de la educación que dejaron una marca imborrable pero que en su momento parecían lo más normal... eso es lo que hay aquí. Algo de nostalgia bien entendida, y sobre todo la idea de que la literatura es algo mucho más amplio que los géneros en los que estamos trabajando (en Gea, 2018a).

En esta obra se aprecia cómo algunas referencias taurinas son materia para el tejido cultural del cronotopo representado, como en «Nanotecnología», con diferentes sistemas: «había conseguido hacerse con un negocio boyante (decía boyante, el hijoputa, porque le sonaba bien, le sonaba culto, porque lo había oído en las retransmisiones de las corridas de toros», o «El bar de Nano se llamaba «Manolete» como homenaje al torero antiguo que tanto gustaba a su dueño, aficionado cabal y espectador asiduo a la feria taurina de la ciudad» (García Rodríguez, 2018a: 83-84). Ocurre también en los artículos, como en «*Fast and Ferias*» («adornado con media docena al menos de cabezas de toros disecadas –jandillas, vitorinos, cuvillos–, varias docenas de fotografías de toreros y festejos –en una de ellas, Manuel Benítez *El Cordobés* con Franco, ambos sonrientes–» [2022b]). A veces también los toros y su mundo son la excusa para llegar donde el narrador quiere, como en «La foto de Luis Miguel Dominguín», donde el narrador deja todos los objetos de la casa que perteneció a sus padres, «reliquias de la religión de la nostalgia. Exvotos en el culto de la melancolía» (2018a: 64), excepto un falso certificado de nacimiento suyo y una foto de su padre, aficionado a los toros, con Luis Miguel Dominguín en el ayuntamiento de la ciudad. La anécdota, sin embargo, da paso a la segunda mitad del relato, que consiste en una descripción de un personaje que sale también en la foto con el torero, Nicanor el Pavo. Además, como el resto de referencias, el campo semántico taurino sirve en ocasiones simplemente para el juego de palabras y conceptual, como en el artículo «Fetichismos estivales», donde aparece de improviso: «Me acerqué al Festival Celsius 232 de Avilés para ver a autoras, autores y *autoros* –veletos unos, astifinos otros, también mecánicos, de fuego, afeitados, jaboneros y gachos– del terror, la fantasía y la ciencia ficción» (2022c).

## CONCLUSIÓN

La obra en marcha de Javier García Rodríguez, que representa una unidad en cuanto producción con un mismo *ethos* y autor implícito que recurre a la materia autobiográfica y la convierte en ficción, consta de un cronotopo único pero fracturado que se estructura con dos grandes ejes espacio-temporales, ambos, por diferentes razones, marginales: el interior de EE.UU. en su juventud y el barrio de Pajarillos de Valladolid en la infancia y adolescencia. Su interés por lo periférico surge de lo personal, por su educación sentimental en un barrio de una España muy diferente a la

actual, pero también de lo literario, donde Javier García Rodríguez, a pesar de inscribirse en una nómina de autores que vuelven al barrio en sus creaciones autoficcionales, representa lo experimental. Los elementos culturales que van conformando su obra, como el urbanismo, la música, la cultura cinematográfica y televisiva, y especialmente la religión, en su cara más cultural y ritual, tratada de forma crítica, no son elementos caracterizadores del cronotopo, fracturado y desordenado a lo largo de su obra híbrida, sino que son más bien elementos de estilo, excusas referenciales para la introducción de lo lúdico. Javier García Rodríguez, es, pues, una *rara avis* en la narrativa de la nostalgia y una excepción, una alternativa, en el margen que supone la literatura autoficcional que regresa a la España de la Transición.

## OBRAS CITADAS

- Albaladejo, Tomás (2009), «La poliacroasis en la representación literaria: un componente de la Retórica cultural», *Castilla. Estudios de Literatura*, 0, pp. 1-26, <<https://doi.org/10.24197/cel.0.2009.1-26>>.
- Alonso Prieto, Javier (2012), «Escritura frente a simulacro», *Clarín. Revista de nueva literatura* 97 (enero-febrero), pp. 73-74.
- Alonso Prieto, Javier (2013a), «El discurso estético postmoderno en la última narrativa contemporánea. La Soga de David Foster Wallace es alargada: la disolución de los géneros en Javier García Rodríguez y Robert Juan-Cantavella», en Fernando Calderón Quindós y Francisco Javier Pérez López (eds.), *Filosofía y literatura. Diálogo recobrado*, Madrid, Manuscritos.
- Alonso Prieto, Javier (2013b), «Metaficción contra simulacro. De cómo el viaje que empieza en el sofá acaba en el escritorio: *Barra Americana* de Javier García Rodríguez», en Antonio J. Gil (ed.), *Las sombras del novelista*, Dijon, Orbis Tertius, pp. 67-80.
- Bajtín, Mijail (1985), *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI.
- Bajtín, Mijail (1989), *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, Madrid, Taurus.
- Barragán, José Pablo (2019), «A diestro y siniestro», *Iowa Literaria*, 1, <<https://iowaliteraria.lib.uiowa.edu/article/a-diestro-y-siniestro/>>.
- Bloom, Harold (1997), *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, Oxford, Oxford University Press.
- Booth, Wayne C. (1974), *La retórica de la ficción*, Barcelona, Borch.
- Burke, Kenneth (2003), *La filosofía de la forma literaria (Y otros estudios sobre la acción simbólica)*, Madrid, Antonio Machado Libros.
- Calles Hidalgo, Jara (2018), «Literatura con paradiña», *EU-topías. Revista de Interculturalidad, Comunicación y Estudios Europeos*, 15, pp. 179-183.
- Casas, Ana (comp.) (2012), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid, Arco Libros.
- Fernández Porta, Eloy (2008), *Homo Sampler: Tiempo y consumo en la Era Afterpop*, Barcelona, Anagrama.
- Foucault, Michel (2022), *¿Qué es la crítica? Seguido de La cultura de sí*, Madrid, Siglo XXI.
- García Rodríguez, Javier (1996), *Los mapas falsos*, Valladolid, Premio Letras jóvenes de Castilla y León.
- García Rodríguez, Javier (comp.) (2000), *Neoaristotélicos de Chicago*, Madrid, Arco Libros.
- García Rodríguez, Javier (2007), *Estaciones*. Oviedo, KRK Ediciones.
- García Rodríguez, Javier (2009), *Líneas de alta tensión: literatura crónica que viene a cuento*, Oviedo, Septem ediciones.
- García Rodríguez, Javier (2010), *Qué ves en la noche*, Logroño, Ediciones del 4 de agosto.
- García Rodríguez, Javier (2011), «Trece maneras de mirar. *Estancia*, de Sergio Gaspar», *Ogigia: Revista electrónica de estudios hispánicos*, 9, pp. 59-63.
- García Rodríguez, Javier (2013), *Barra americana*, Salamanca, Delirio.

- García Rodríguez, Javier (2014), *La tienda loca*, Oviedo, Pintar-Pintar.
- García Rodríguez, Javier (2015), *Un pingüino en Gulpiyuri. Una novela juvenil posmoderna*, Madrid, Oxford.
- García Rodríguez, Javier (2017a), *En realidad, ficciones (Textos e imágenes en la ficción contemporánea: narrar y cómo)*, Oviedo, Septem.
- García Rodríguez, Javier (2017b), *Literatura con paradiña. Hacia una crítica de la razón crítica*, Salamanca, Delirio.
- García Rodríguez, Javier (2018a), *La mano izquierda es la que mata*, Gijón, Trea.
- García Rodríguez, Javier (2018b), *Mi vida es un poema*, Madrid, SM.
- García Rodríguez, Javier (2019), *Y el quererlo explicar es Babilonia (Oviedades, 2014-2017)*, León, Eolas.
- García Rodríguez, Javier (2020), *Miedo a los perros que me han dicho que no muerden*, Madrid, SM.
- García Rodríguez, Javier (2021a), «Bendición navideña», *El Periódico de Catalunya*, 14 de diciembre, <<https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20211214/bendicion-navidena-bendicion-navidena-javier-garcia-rodriguez-12980626>>.
- García Rodríguez, Javier (2021b), «Raffaella Carrà, una mujer en el armario», *El Periódico de Catalunya*, 5 de junio, <<https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20210705/raffaella-carra-una-mujer-en-el-armario-articulo-javier-garcia-rodriguez-11886056>>.
- García Rodríguez, Javier (2021c), «Verano: moscas y tunos muertos», *El Periódico de Catalunya*, 13 de julio, <<https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20210713/perifericos-consumibles-verano-moscas-y-tunos-muertos-javier-garcia-rodriguez-11907991>>.
- García Rodríguez, Javier (2022a), *Andarse por las tramas. Literatura y series de televisión*, León, Eolas & Menoslobos.
- García Rodríguez, Javier (2022b), «Fast and Ferias», *El Periódico de Catalunya*, 7 de junio, <<https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20220607/fast-and-ferias-perifericos-y-consumibles-javier-garcia-rodriguez-13798959>>.
- García Rodríguez, Javier (2022c), «Fetichismos estivales», *El Periódico de Catalunya*, 6 de junio, <<https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20220906/perifericos-y-consumibles-fetichismos-estivales-javier-garcia-rodriguez-75107839>>.
- García Rodríguez, Javier (2022d), «Folla con él: para Siniestro Total», *El Periódico de Catalunya*, 9 de mayo, <<https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20220509/folla-con-el-para-siniestro-total-perifericos-y-consumibles-javier-garcia-rodriguez-13631964>>.
- García Rodríguez, Javier (2022e), «Verano: amores, músicas, ficciones», *El Periódico de Catalunya*, 6 de julio, <<https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20220706/verano-perifericos-y-consumibles-javier-garcia-rodriguez-14011105>>.
- García Rodríguez, Javier (2023), *La cuarta pared*, León, Eolas.
- García, Noelia S. (2022), «Exoteoría y crítica-ficción: *Literatura con paradiña*, de Javier García Rodríguez», en Borja Cano Vidal, Vega Sánchez y Carmen Morán (eds.), *Escrituras al límite: canon, forma y sujeto en la literatura contemporánea*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 45-56.
- Gass, William (1994), «The art of self: Autobiography in an age of narcissism», *Harper's Magazine*, May, pp. 43-52.
- Gea, Juan Carlos (2018a), «En literatura hoy o eres consumible o periférico, y la periferia está chung», *La Voz de Asturias*, <<https://www.lavozdeasturias.es/noticia/cultura/2018/04/13/literatura-hoy-consumible-periferico-periferia-chunga/00031523640153772741193.htm>>
- Gea, Juan Carlos (2018b), «Me molesta eso de 'en mis tiempos...'; mi poesía quiere ser de estos tiempos», *La Voz de Asturias*, <<https://www.lavozdeasturias.es/noticia/cultura/2018/11/05/javier-garcia-rodriguez/00031541444075075299539.htm>>.

- Gergen, Kenneth (2018), *El yo saturado. Dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*, Barcelona, Paidós.
- Gil de Biedma, Jaime (2001), «Como en sí mismo, al fin», en *El pie de la letra. Ensayos completos*, Barcelona, Mondadori.
- Gil González, Antonio J. (2013), «Todo texto es una casa de citas, Javier García Rodríguez. Barra Americana (reseña-ficción)», *ALCESXXI. Journal of Contemporary Spanish Literature and Film*, 1, pp. 748-759.
- Gutkowska-Ociepa, Katarzyna (2016), «Sobre el yo siléptico en la narrativa contemporánea española: el caso de Barra americana de Javier García Rodríguez», en J. WilkRaciewska, M. Kobiela-Kwaśniewska y J. Lyszczyna (eds.), *Relecturas y nuevos horizontes en los estudios hispánicos. Vol. 1, Literatura (poesía y narrativa)*, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, pp. 97-108.
- Illouz, Eva (2010), *La salvación del alma moderna. Terapia, emociones y la cultura de la autoayuda*. Madrid, Katz.
- Langbaum, Robert (1957), *The Poetry of Experience. The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*, London, Chatto and Windus.
- Lejeune, Philippe (1994), *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Megazul-Endymion.
- Maíz, Magdalena (1992), *(Entre)textos: perfil de la autobiografía moderna mexicana*, Arizona, Arizona State University.
- Man, Paul de (1979), «Autobiography as De-facement», *MLN*, 94, pp. 919-30.
- Moody, Rick (2003), *El velo negro*, Barcelona, Mondadori.
- Mora, Vicente Luis (2018), «La crítica creativa», *Diario de lecturas*, <<https://vicenteluis Mora.blogspot.com/2018/07/la-critica-creativa.html>>.
- Morán, Carmen (2008), «García Rodríguez, Javier, Estaciones», *Ogigia: Revista electrónica de estudios hispánicos*, 3, pp. 77-81.
- Morán, Carmen (2018), «Hace falta ser diestro», *El Cuaderno*, <<http://elcuadernodigital.com/2018/05/08/la-mano-izquierda-es-la-que-mata>>.
- Noguerol Jiménez, Francisca (2003), «Barroco frío: simulacro, ciencias duras, realismo histórico y fractalidad en la última narrativa en español», en Ángel Esteban y Jesús Montoya (eds.), *Imágenes de la globalización y la tecnología en las narrativas hispánicas*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 17-31.
- Núñez Ramos, Rafael (2016), «Un pingüino en Gulpiyuri. Una novela juvenil posmoderna», *Platero: revista de literatura infantil-juvenil y animación a la lectura*, 204, pp. 17-19.
- Peral, Emilio (2012), «Del nombramiento yanqui y otras historias», *Castilla. Estudios de Literatura*, 3, pp. XII-XIV.
- Pozuelo Yvancos, José María (2010), *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas*, Valladolid, Cátedra Miguel Delibes.
- Río Castañeda, Laro del (2017), «Entre mutantes y académicos: la críticaficción de García Rodríguez. Reseña sobre: Javier García Rodríguez: *Literatura con paradiña. Hacia una crítica de la razón crítica*», *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 1, pp. 268-272.
- Sánchez Ungidos, Guillermo (2022), «Fricciones académicas. La permeabilidad de la ficción (o de la teoría) en la escritura de Javier García Rodríguez», *Castilla: Estudios de Literatura*, 12, pp. 1-28.
- Santayana, George (1988), *El sentido de la belleza*, Madrid, Tecnos.
- Shields, David (2010), *Reality Hunger. A Manifesto*, New York, Arnold A. Knopf.
- Urizarna, Diego (2018), «La mano izquierda es la que mata», *El Cuaderno*, <<http://elcuadernodigital.com/2018/05/08/la-mano-izquierda-es-la-que-mata>>.
- Vargas-Jiménez, Edith (2016), «La autobiografía, proyecto de vida y escritura: un acercamiento desde la teoría de Mijaíl Bajtín», *Fuentes humanísticas*, XXVIII, 52, pp. 53-63.
- Viñas Piquer, David (2018), «Javier GARCÍA RODRÍGUEZ, *Literatura con paradiña. Hacia una crítica de la razón crítica*», *Tropelias: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 29, pp. 525-527.

Viñas Piquer, David (2023), «La conquista de un nuevo territorio para la ficción», en David Viñas Piquer (ed.), *La Teoría de la ficción literaria española del siglo XXI*, Madrid, Iberoamericana, pp. 7-26.

Recibido: 20/10/2023

Aceptado: 05/11/2023