

**INTEMPERIE, DE JESÚS CARRASCO.
LA TRASMISIÓN DE UNA NOVELA EN LA ERA GLOBAL**

Guadalupe Arbona Abascal

(Universidad Complutense de Madrid, España)

arbona@ucm.es

**INTEMPERIE, BY JESÚS CARRASCO. THE TRANSMISSION OF A NOVEL IN
THE GLOBAL ERA**

Fecha de recepción: 9-7-2018 / Fecha de aceptación: 2-1-2019

RESUMEN:

El trabajo presenta un estudio sobre la novela *Intemperie* (2013), *opera prima* de Jesús Carrasco. A partir de los datos sobre la circulación global y la recepción crítica de la novela, se plantean algunos interrogantes sobre la transmisión de una novela en la era de la globalización. Se comprueban las razones de su amplia recepción, a través del análisis textual de las unidades sintácticas y los valores semánticos. Se concluye que *Intemperie* es un bien cultural que entra en los modos de intercambio propios de la globalización y responde a las expectativas de los lectores. El discurso de la novela reúne una trama de persecución y un relato de aprendizaje en un espacio ibérico. Esta riqueza hace posible una lectura plural, más allá del ámbito hispánico en el que nace.

Palabras clave: *Intemperie*; Jesús Carrasco; globalización; análisis textual; experiencia lectora

ABSTRACT:

This paper focuses on Jesús Carrasco's debut novel, *Out in the Open*. Starting from the figures on global sales and the novel's critical reception, some questions are asked about the transmission of a novel in the global era. Text

analysis of the syntactic units and semantic values are used to assess the novel's wide acceptance. The conclusion reached is that *Out in the Open* is a cultural asset that enters the modes of exchange which are characteristic of globalization. In addition, the novel responds to a horizon of complex expectations. The discourse of the novel brings together a drama of pursuit, a tale of learning and a transnational cultural point of reference. This richness makes a plural reading possible, which goes beyond the Spanish context of the novel.

Key Words: *Out in the Open*, Jesús Carrasco, Globalization, text analysis, reading experience

1. EN LA ERA GLOBAL

Nos encontramos en una sociedad descompensada. Por un lado, los nuevos medios de comunicación portan bienes y valores a cualquier punto del planeta con una rapidez extraordinaria; por otro lado, se percibe la necesidad de revisar críticamente los valores que se universalizan, actividad que es propia de la cultura. El origen de los movimientos de la globalización se apoya en el interés de la economía por utilizar los nuevos medios que facilitan la regulación y acción conjunta de los mercados. Esto simplifica las transacciones y da el poder a los mercados globales y aumenta la eficacia de las operaciones. Con los intercambios económicos van también los modos de vivir y los valores de las sociedades. Los estudios sobre la llamada globalización cultural¹ intentan analizar qué es lo que está sucediendo con los bienes culturales en nuestro mundo. Las valoraciones sobre cómo este fenómeno afecta a la cultura son diferentes. Hay quienes—y nos ceñiremos a las reflexiones relevantes para nuestro estudio—plantean los elementos positivos de dichos procesos por la capacidad que poseen de universalizar el acceso de todos a lo que la globalización vehicula; otros son críticos con la utilización de los 'productos' culturales como un bien más, porque eso implica un ajuste de la cultura al mercado; en tercer lugar, hay voces que

¹ Soy consciente de la complejidad de los dos términos que empleo, comparto el interés de la crítica que percibe la complejidad del tema y al mismo tiempo se siente empujada por el deseo de entender: «Literary studies have an affective as well as a cognitive dimension. A passion for reading is often nourished by the desire to comprehend and array of complex, contradictory projects under a single rubric, to make ambivalence readable» (Livingston, 2001:155)

intentan animar a que los bienes culturales y artísticos puedan tener un hueco en las redes de circulación de la globalización sin perder su naturaleza propia.

Lo que parece claro en todos es que la fuerza de arrastre de la globalización que tiende a integrar lo distinto es poderosa y la cultura está llamada a aportar su conciencia autocrítica en este proceso integrador: ¿qué es lo que se integra?, ¿qué valores y bienes estamos globalizando?, ¿existen experiencias artísticas que supongan un incremento cultural en las sociedades y las personas? Se ha considerado que, para responder a estas preguntas de calado, es conveniente empezar con un caso concreto. *Intemperie*, de Jesús Carrasco, es una novela que entra por la puerta grande en los modos de globalización y partimos de la hipótesis de que es una obra con un claro sentido literario, a la vez que responde a las expectativas de los lectores.

Intemperie se publica en 2013 en la editorial Seix-Barral y sale al mercado del libro apoyada por una fuerte campaña editorial. La obra plantea a través de las categorías que le son propias a la narración no pocas cuestiones problemáticas que afrontan los estudios sobre la globalización y, en concreto, nos permite avanzar en una: ¿se puede comunicar una obra que, en la era de la globalización, contribuya a despertar una experiencia crítica? Se parte de la consideración de que la cultura debe ofrecer un espacio para la reflexión crítica y sistemática de la experiencia. Es decir, vamos a ver si se trata de un discurso organizado que transmita una experiencia susceptible de llegar a un lector, crítico y transnacional, y con una profundidad cultural que se exprese en la organización de una trama con sentido. Para ello nos basaremos en un análisis semiológico que nos permita ver cómo se ordenan las unidades sintácticas en una trama y cómo el narrador lo orienta a un sentido literario. Es esta lógica del relato, la que hace posible lecturas libres -que no arbitrarias- en lectores de diferentes latitudes.

Hay voces muy críticas con la globalización que la identifican con un proceso de mercantilización de la cultura. Virgilio Tortosa y su equipo de investigadores advierten de los prejuicios del mercado que ha invadido las dinámicas del imaginario (2006 y 2009). Consideran que esta intromisión transforma la cultura en una superestructura dominada por los mercados, a través de la televisión y otros medios. Estas posturas llaman la atención sobre

esos productos culturales convertidos en mercancías y consumidos sin criticidad. Denuncian que se consideren cultura obras que supongan una simplificación de problemas y experiencias o que hayan renunciado a la problematicidad inherente a la obra artística. Cabría preguntarse con ellos si *Intemperie* es una obra que se ha dejado 'contaminar', es decir, si presenta una experiencia asimilable a las vendidas como producto de consumo. En este sentido, hay que ver si la obra es un producto que satisface la rapidez y la superficialidad consumistas. La obra ha entrado por la puerta grande de los canales de ventas del mercado. La cuestión es si esa venta masiva significa necesariamente simplificación.

La presencia de las obras literarias en el mercado de la globalización es considerada como una gran ventaja por Mario Vargas Llosa (2000, Abril 16). Para el escritor, aprovecharla abre posibilidad de una extensión de la cultura y reduce la exclusión. La globalización permite el acceso universal a la cultura frente a los nacionalismos excluyentes. Concluye el premio Nobel: el precio que se ha de pagar es la pérdida de lo que él llama lo *pintoresco*, pero en aras de un bien mayor, el progreso humano para todos. En el caso de la novela *Intemperie* no se ha renunciado a la concreción de un territorio ni la de los personajes que lo habitan y, aún así, ha llegado a un lector chino, israelí, holandés o francés.

Por su parte, Germán Gullón sostiene que, en este entorno, se hace imprescindible valorar la hora del lector, es decir, la capacidad de los receptores de hacer suya la obra cultural e interpretarla. Al mismo tiempo, manifiesta la dificultad de mantener viva y activa la capacidad lectora, después del abismo abierto entre los lectores que Umberto Eco denominó 'apocalípticos e integrados'. Se pregunta sobre las diferencias entre buena literatura y subliteratura. Ante este interrogante, el crítico responde: "Los libros de literatura vienen regidos por un yo, y los movimientos internos de la persona predominan en el texto y gobiernan la acción, mientras el *best-seller* lo que hace es una ficción del yo" (Gullón, 2009: 88). Y concluye que el superventas nunca descubre nada sobre el hombre.

En una línea crítica reflexiva, Innerarity propone una recuperación de la inteligencia de la cultura. Constata la fractura entre globalización económico-política y globalización cultural. Considera el valor de la tecnología, pero advierte de la sociedad monstruosa a la que podemos llegar si se potencia esa dimensión

en detrimento de la inteligencia. A la vez, apuesta por un desarrollo de la cultura, que define como “un ámbito de reflexión, interpretación y autocomprensión. Una sociedad no avanza sin un espacio reflexivo y crítico en el que discutir las posibles interpretaciones acerca de sí misma”. Concede especial relevancia al papel de la literatura en este debate, por ser “repositorio de cuestiones irresueltas y, por lo tanto, posibilidad de abrir un ámbito de reflexión en el lector. Se ahonda en una dimensión que tiene que ver con el significado de cuanto nos pasa” (2016, 5)

En esta misma línea, Jean Franco crítica las desigualdades que puede contener la globalización cuando crea fronteras de seguridad y de dinero; advierte del peligro de que el terreno para la literatura se haga angosto “hasta, quizás, situarse en una posición subalterna» y llega a no ser autorizada por el Estado” y “no autorizada por el mercado” (Franco, 2008: 22). También Manuel Rico sostiene que es necesario “salvar la proteína de la literatura, revalorizar el artefacto novela (...) un edificio construido con palabras, sustentado en una historia y que ofrece una interpretación del mundo, una mirada sobre los otros. También un goce estético imprescindible” (2011: 143)

Vicente Luis Mora considera que existe un término preciso para esta novela que se caracteriza por la desterritorialización: novela *glocal*. Llega a esta denominación tras hacerse la pregunta: “queda por saber si, junto a una presumible cultura *globalizada*, consumista y vacua, habría una *cultura global*, digna de tal nombre” (Mora, 2014: 322) Y se contesta que se han llegado a establecer las bases de una cultura de calidad que tiene unos caracteres “*mundializados*”. Los términos de su tesis se basan en el grado de difusa territorialidad y la tensión identitaria. En este sentido, creo que la obra se acoge a los términos que respetan los dos términos el de novela *glocal* propuesto por Mora y el de multiterritorial (Esteban y Montoya 2008). Sobre este término problematiza Ritzer (a partir de los estudios de Robertson 1992, 1995 y 2001). El sociólogo distingue entre *globalization* y *glocalization*. Dos neologismos que le permiten designar la forma de producción y distribución masiva de los bienes. El primero supondría una ganancia económica: “profits grow” (Ritzer 2003: 193); el segundo la producción y distribución de los bienes locales. Lo interesante de su análisis es que organiza estas posibilidades en función del producto que se

distribuye, es decir, de si se trata de *nothing* or *something*. Y es este aspecto el que nos interesa, es decir, qué tipo de bienes se globalizan.

En el seno de las reflexiones anteriores, queremos enmarcar la pregunta de cómo funciona la obra *Intemperie* en este entorno cultural hodierno. A partir de ahí, intentaremos señalar las razones de un bien que podemos considerar *something*, siguiendo la terminología de Ritzer, y no *nothing*, es decir una forma vacía (Ritzer 2003: 207). Cosa que solo puede comprobarse a través de cómo el sentido del texto entra, y de qué manera, en la experiencia de los lectores.

2. EL ÉXITO DE *INTEMPERIE*. DIFUSIÓN Y CIRCULACIÓN DE LA NOVELA

La obra de Jesús Carrasco, *Intemperie*, se publica en la editorial Seix Barral y, como se ha señalado, se convierte en “evento literario” de ese año (Arbona y Mora, 2015:431). Se trata de una obra que se puede considerar un éxito de ventas y un *best-seller* internacional: 24 ediciones y 100.000 ejemplares en España; 25 ediciones y 45.000 ejemplares en Holanda y 2 ediciones y 11.043 ejemplares en Italia. La obra entra en el aparato de lanzamiento de la editorial Planeta, y en concreto, de su sello Seix Barral. La editora Elena Ramírez lee la obra y apuesta por ella. Deciden llevarla a la Feria del Libro de Fráncfort, y allí, antes de conocerse la obra en España, se venden los derechos a trece editoriales extranjeras, todas ellas de prestigio en su ámbito lingüístico. A esa venta de derechos inicial, ha seguido una promoción continua, de tal manera que, a día de hoy, se han publicado dieciséis traducciones y hay cuatro en curso. Asimismo, se están negociando los derechos de traducción a otras cinco lenguas: albanés, serbio, macedonio, búlgaro y croata. Se han vendido los derechos, o se está negociando la venta, a un total de 26 lenguas.

Estos datos hablan no solo de una eficaz circulación en nuestra área lingüística, sino de una extraordinaria internacionalización del texto que permiten señalar la difusión de una obra española en puntos muy alejados cultural y geográficamente. El éxito de circulación en otras lenguas vuelve a remitir a la cuestión central, es decir, a las razones de una difusión tan amplia. El fuerte apoyo editorial es un factor. La atención que le ha prestado la crítica periódica en España es otro factor. Atención que se origina con la presentación editorial, pero

que no se agota en ella. Es ejemplar el caso del crítico de *Cultura/s* de *La Vanguardia*. Masoliver (2013, Enero 23) reconocía las presiones editoriales que había recibido antes de proceder a la lectura, pero también cómo la novela había salido muy airosa, después de haber superado la prueba de la lectura crítica. Además, los críticos Ricardo Senabre, José María Pozuelo Yvancos y Ernesto Ayala-Dip, entre otros, es decir, firmas de reconocido prestigio de los suplementos culturales de los periódicos de mayor tirada en España, le dedicaron reseñas muy positivas.

Del reconocimiento editorial y crítico, la novela pasa a recibir más de una decena de premios² y a ser finalista de otros tantos, nacionales e internacionales. Los premios responden a diferentes criterios, lo que muestra que la novela cumple demandas variadas: mejor novela, libro del año, joven talento, premios de lectores o de librerías.

Por último, es necesario examinar la adaptación de la obra literaria a otros lenguajes artísticos y medios³. Javi Rey ha trasladado la obra a otro lenguaje, el de la novela gráfica. Publicada en Planeta Cómic, es un trabajo excelente de adaptación porque ha logrado comprender el sentido del texto y verterlo en imágenes. Los dos lenguajes, el literario de la novela y el ilustrado de la novela gráfica, se complementan y estimulan. Rey quiso “mantener el espíritu original de la novela” (Rey, entrevista). Efectivamente, la novela es un ejemplo de lectura que permite este traspaso intermedial del texto a la ilustración. El paisaje y las figuras diseñadas hacen honor al texto y más deseable el relato.

3. ANÁLISIS TEXTUAL Y SENTIDO DE LA NOVELA

² Ha ganado los siguientes premios: English Pen Award, el Premio de los lectores de 2016 en el Festival de Literaturas europeas de Cognac (Francia); Prix Ulysse a la mejor primera novela (Bastia, Córcega, 9 de octubre de 2015); Premio de Cultura, Arte y Literatura (Fundación de Estudios Rurales, Madrid, 3 de julio de 2014); Premio Avuelapluma de las letras (Cáceres, 30 de abril de 2014); Libro del año (Polare Bookstores, Ámsterdam, Países Bajos, 20 de diciembre de 2013); Mejor novela del año 2013 (Lectores de *El País*, 11 de diciembre de 2013); Premio libro del año 2013 (Gremio de Libreros de Madrid, 10 de diciembre de 2013); Premio PopEye a la mejor novela de 2013 (Cáceres, 9 de noviembre de 2013); Joven talento FNAC (Madrid, enero - marzo de 2013); Mejor libro traducido (*The Independent*); Mejor obra de Autor/Autora en español publicada en España a la novela gráfica con Javi Rey (Salón del Cómic de Barcelona, 2016). Ha recibido el «Prix Marais» de la biblioteca de Lile en 2017 y ha sido finalista del «Pen America Literary Award» a la mejor traducción, en 2018.

³La productora cinematográfica Morena Films ha comprado los derechos de la novela y está procediendo a la adaptación cinematográfica de la novela.

Una vez planteada la necesidad de considerar la necesidad de una revisión crítica de los bienes culturales que circulan y se difunden en el mundo de la globalización, se ve como *Intemperie* ha entrado con éxito en los canales de circulación y difusión, ha sido una novela muy leída y, siendo tan reciente su publicación, goza ya de estudios críticos académicos nacionales e internacionales. La reunión de estos datos nos permite decir que la obra es respuesta a los horizontes de expectativas de los lectores y es considerada críticamente. También las transducciones a otros medios -la novela gráfica de Javi Rey y el proyecto en marcha de adaptación cinematográfica- son pruebas de la recepción.

El análisis textual permitirá poner de manifiesto las relaciones entre las unidades que tejen la obra encaminadas a ofrecer un sentido. Verificaremos si la obra presenta «el conjunto de rasgos que caracterizan a las creaciones artísticas realizadas con la palabra (...) donde se objetiva la literatura» (Bobes, 1985: 7). Para ello, analizaré las unidades sintácticas que constituyen la trama de *Intemperie*, es decir, cómo se ordenan el tiempo, el espacio, las funciones del discurso y los personajes. A través de este análisis podremos comprobar la unidad entre las partes de una obra que circula en un mundo globalizado y se ofrece a lectores diferentes para que libremente actualicen su sentido. Se descubrirán algunos de los problemas del texto, pero no se agotarán porque precisamente es en su problematicidad y riqueza donde residen sus valores literarios.

El tiempo

El tiempo de *Intemperie* es lineal, sigue la peripecia de sus protagonistas y se organiza en torno a las funciones de huida-persecución-liberación del chico. El tiempo de la intriga es el propio de un acoso que pone en peligro la integridad de los perseguidos y, por tanto, se modula según se acerquen o se alejen los perseguidores a los perseguidos. Además, el tiempo apremia, es urgente conocer lo necesario para salvar la vida, cosa que incluye el aprendizaje de la dignidad del vivir. El viejo utiliza su tiempo para transmitir al chico los conocimientos que le puedan salvaguardar de caer en nuevas formas de violencia y humillación. De aquí se deriva un ritmo a la hora de contar. Es decir, el tiempo de la narración se ordena según se cuenten acontecimientos que tienen la intensidad del suspense

y se sostienen en el temor a los encuentros entre perseguidos y perseguidores. Otros acontecimientos, los dedicados a contar la evolución en la relación entre el viejo y el chico, tienen el *tempo* más sosegado de la trasmisión de un saber y del ritmo del aprendizaje. De este modo, el tiempo de la narración se modula en el encaje de la tensión de la persecución y la paciencia del aprendizaje.

La novela transcurre a lo largo de dieciséis días en los que los personajes se mueven y desplazan durante la noche y se esconden durante el día. Así evitan el calor de la llanura y ser vistos por sus perseguidores. El paso del tiempo está marcado por el binomio luz/oscuridad en sus múltiples posibilidades y se organiza con los componentes a los que obliga una marcha, la de la huida del peligro de los perseguidores y de ese sol de justicia del que deben resguardarse. A esos dieciséis días, se añade al final, un día indeterminado – es decir no ligado a los otros, sino situado tras una elipsis temporal indefinida- en el que se cuentan las novedades respecto a las jornadas anteriores: el chico deja de estar perseguido y comienza a llover.

En este tiempo lineal se recurre a diferentes formas de manipulación muy efectivas en la narración. Se rompe la línea de sucesividad cuando el narrador recurre a los recuerdos del chico y narra historias del pasado que explican el porqué de la huida del niño (analepsis) o a las imaginaciones de cosas que podrían suceder en el futuro (prolepsis). La ruptura de la linealidad de la historia se realiza pues a través de la inclusión de los recuerdos del pasado del niño. Se traen a través de varias analepsis o desplazamientos hacia atrás desde el presente del enunciado⁴. Otras veces, menos numerosas, el niño imagina cosas que podrían suceder en el futuro, como posibles consecuencias de determinadas decisiones⁵.

⁴ Mientras el chico se encuentra en su escondite, recuerda el consentimiento de su padre con la humillación y cómo lo ha sacrificado a los caprichos del alguacil (12-14); o se detiene en el recuerdo de la primera vez que entró en la casa del alguacil (83-84); o mientras camina por la llanura intuye que habrá escándalo en el pueblo por su huida, cosa que le hace recordar el ruido del motor con sidecar del alguacil (21-22); o la sed, padecida en el presente de la narración, le hace recordar las vejaciones de su padre hacia su madre cuando escaseaba el agua en el pueblo (42-44); le viene a la memoria el pasado fértil y verde de su aldea mientras se balancea en el asno una noche en que viaja con el cabrero (73-77); al ver el castillo, se acuerda de la leyenda que circulaba en la escuela sobre el hombre que presidía la torre (78-79); cuando el tullido le habla del cerdo del que se hace llevar, se acuerda de la matanza en su casa tres años atrás (141); el olor de la higuera -dulce- le recuerda un momento agradable e inmaculado de su infancia, él de los juegos y la inocencia (40), etc. Es decir, a través de las analepsis, el lector puede acceder al pasado del niño, a los motivos de la persecución, al mundo de humillación e injusticia en el que ha vivido hasta la huida.

⁵ Piensa que vuelve al pueblo y a su casa y paladea el momento de gloria que se produciría con su retorno (13); o en un momento de desesperación, desea e imagina su propia muerte (159).

La segunda manipulación temporal se refiere a los sueños y las pesadillas del niño. Suspenden la acción central e introducen unas acciones secundarias de naturaleza onírica o mental. Por un lado, están los sueños que muestran el anhelo de una vida mejor, por parte del chico. Por otro, las pesadillas que insisten en la situación que hacen del chico un huído y un perseguido, es decir la humillación que es una muerte en vida. A través del recurso de las ensoñaciones esperanzadoras y de las pesadillas, se detiene el tiempo, pero se logra afianzar la línea causal de la historia: el chico tiene un pasado humillante -que se manifiesta en las pesadillas-, un presente de persecución y aprendizaje y espera un futuro mejor -los sueños esperanzadores de un paraíso futuro-. Los tres tiempos en torno a los que se organiza el discurso que se unen por relaciones de causalidad. Hay dos sueños que presentan espacios deseables, el niño sueña con espacios verdes, fragantes y fértiles. Advienen en los momentos más intensos del proceso educativo del chico y dependen de las situaciones en las que la relación con el viejo se aprieta. El primero, después de que el anciano haya enseñado al niño a ordeñar las cabras, es decir, tras haberle confiado el oficio que le permitirá sobrevivir en la llanura. El segundo, en el momento en que el chaval se rinde al viejo y los dos se funden en un abrazo, sueña con un futuro de abundancia junto al anciano. Las pesadillas se refieren a las huellas y heridas que han dejado en el subconsciente del niño las humillaciones padecidas. La primera se inserta cuando el niño se queda dormido al sol. Consiste en la visión de imágenes pringosas, voluptuosas y retorcidas que se alternan y en las que se ve atrapado; simbolizan la angustia, lo que le lleva a desear la muerte. La segunda sucede después de que el tullido le haya emborrachado y encadenado a una columna en la tienda de comestibles. Es una pesadilla que insiste en la angustia en términos espaciales, todo se estrecha en torno a él, hasta presentársele la imagen del propio ataúd. La tercera es el relato que el niño refiere al viejo contándole como ha soñado que el ayudante del alguacil le quiere quemar. Angustia y muerte son el contenido de las pesadillas. Además, las dos primeras apuntan a una posible solución del conflicto en una dirección: la muerte del chaval, cosa que acentúa el suspense de la trama, porque se presenta como el final inevitable.

El texto está salpicado de descripciones del mundo natural que constituyen tiempos en blanco, se detiene la acción y se alarga el relato. Los blancos temporales consisten en descripciones de la naturaleza (vegetación, tierra, estrellas y sol) y tienen la función de señalar la dependencia de los personajes de lo que les rodea, en su escasez y pobreza. Lo que tienen entorno es un territorio esquilado y exhausto por la sequía.

Otras veces es el narrador presenta la fusión entre la naturaleza y sus habitantes y parece situar el tiempo en una perspectiva atemporal. Lo logra a través de esa inscripción o reflejo de lo que se ve en la tierra con lo que sucede en el cielo. Un ejemplo de ello es la cita a continuación. Se describe el desplazamiento de los protagonistas con sus animales, el narrador omnisciente parece indicar la fusión entre lo que pasa en el terreno a la intemperie y la imagen de las estrellas, el tiempo se detiene para señalar esa relación cósmica de su deambular:

El asno comenzó a avanzar detrás del pastor bamboleando la carga y el resto de la comitiva los siguió. El niño se quedó donde estaba, viendo pasar el rebaño por delante de él y cómo se alejaba despacio con su algarabía de balidos y cencerros templados en todos los tonos posibles. El viejo y el burro por delante, el perro enloquecido y luego las cabras, dejando tras de sí una estela de cagadas como la cola de un cometa (56-57).

Son especialmente significativas las pausas que se refieren al sol y las estrellas, con ellas se detiene el tiempo para mostrar la relación que el viejo y el niño tiene con los astros celestes (ver páginas 21, 35, 83 y 221).

También encontramos elipsis: la más significativa es la elisión de la paliza que el alguacil y sus ayudantes propinan al viejo. De este modo, el chico tendrá que descubrirla a través de las huellas que la fusta y los varazoshan dejado en su cuerpo (167). Otra forma de romper la linealidad temporal es el resumen. El narrador resume lo acontecido a través de la enumeración de cosas que hemos visto fuertemente vinculadas a la acción y que se repiten: "El hoyo, la palmera, el emplasto, la saetera, el pene del cabrero, las colillas del alguacil»" (128)

El tiempo referencial es un pasado reciente de la historia de España, con una cierta indefinición, es decir, no hay fechas que daten la peripecia con exactitud. Sí hay indicios para concluir que la historia sucede en el siglo XX, en un momento en el que España está desacompañada con la situación europea. La guerra civil es la historia reciente y anterior al relato, de tal manera que la historia puede incardinarse en el posterior aislamiento español durante el franquismo o en la reciente transición. Esta temporalidad aproximada se puede colegir de la moto con sidecar del alguacil. También se habla del coche del gobernador. Se quiere pintar el abandono del mundo rural hispánico que, en pleno siglo XX, está sometido a costumbres preindustriales, a abusos de poder al margen de cualquier control, y sumido en la pobreza, la escasez de la recolección, la falta de agua corriente en las casas, etc. También se cuenta la memoria de un tiempo mejor en el que el tren llegaba hasta la aldea del chico y sus habitantes cargaban los vagones con el fruto de las cosechas; después del abandono de las vías, el pueblo ha perdido gran parte de su población y los que quedan sufren la pobreza. Otro de los escenarios, la aldea de la traición, está abandonada. Por eso, se puede situar la historia durante el gran éxodo rural que padece España en los años 60. La obra de Carrasco se inserta en esta tradición de literatura española contemporánea, dándole una forma nueva. Hay varios estudios que clasifican la obra atendiendo a las nuevas tendencias de las literaturas hispánicas. Díez Cobo la considera dentro del llamado neorruralismo hispánico (Díez Cobo, 2017). Barker acepta el término *tremendismo*, pero va mucho más allá porque considera que la obra participa de un sentido político y religioso. Enmarca la novela en los movimientos de contestación tras la crisis económica de 2008 en España y uno religioso que lleva a buscar una nueva pertenencia afectiva. El mundo viejo, violento y humillante, se deja atrás y se renace en un mundo distinto de pertenencia afectiva. En estos términos, se concluye que la obra es una "ecological dystopia" (Barker 2017:196). En la misma línea, Pablo Valdivia saluda con simpatía una obra que considera reflejo de la crisis financiera y portadora de un "unknown symbolic space whose constitutive metaphor still requires mapping and analysis" (Valdivia, 2017: 166). Vicente Luis Mora atiende al carácter posnacional de la obra y a su carácter *glocal* (Mora, 2014: 319).

El espacio

Estas clasificaciones de la crítica nos llevan de manera directa a la segunda unidad sintáctica de la novela, es decir, al análisis del espacio. Está minuciosamente descrito y da título a la novela. A la intemperie sucede la historia, en una llanura sin refugio ni abrigo. Los espacios a los que hacen referencia son los propios de la península Ibérica, pero aparecen sin nombre⁶. El territorio de *Intemperie* presenta la dureza de la meseta donde la vida es extraordinariamente pobre de recursos.

La tierra es la piedra angular de la novela, cosa que se señala con una marca ortográfica, la *Tierra* aparece nombrada con mayúscula. El planteamiento parte de la descripción que se hace de la naturaleza en relación con los personajes. El viejo y el chico necesitan conocerla y aprovecharla para poder sobrevivir, como también necesitan descubrir la compañía y el carácter benefactor de lo natural para que la vida sea digna. Lo que procura la tierra rúcana y escuálida es poco, pero no deja de ofrecer virtudes que, aunque muy sobrias y escasas, pueden ser curativas (el áloe cura las quemaduras del niño), o resquicios de alivio que, a pesar de todos los pesares, hacen la vida posible (la sombra, la leche de las cabras, las remotas fuentes de agua, la carne seca). En el descubrimiento de estas posibilidades descansa la supervivencia de los personajes, así como el conocimiento de su dignidad. La llanura esta exangüe y yerma y, a la vez, alberga secretos que se vienen a descubrir. El espacio adusto está atravesado por la memoria de una tierra que una vez fue fértil. Los recuerdos permiten que el chico piense en un futuro mejor y sueñe con espacios verdes y regados por la lluvia. De esta manera, los espacios reales se combinan con los oníricos, como se ha visto más arriba.

En *Intemperie* el espacio tiene unas marcas semióticas que se ordenan en la oposición abierto/cerrado. Los espacios cerrados son oprimentes y

⁶ El escritor ha reconocido que se inspira en los terrenos de su infancia, es decir, el pueblo toledano de Torrijos y sus alrededores. Patricia Ortega Dolz publica la crónica del viaje a los lugares reales que inspiran la novela, guiada por el autor, en diciembre 2013. Ahora bien, no se desenmascara el castillo hasta que aparece ilustrada en la novela gráfica de Javi Rey (2016), en la que se pueden descubrir los perfiles de la construcción en ruinas donde se sitúa uno de los episodios más conmovedores de la obra: el encuentro con el alguacil, la paliza propinada al viejo y la pericia del niño para esconderse en la torre. Se inspira en el castillo en ruinas de Santo Domingo-Caudilla, municipio de la comarca de Torrijos en la provincia de Toledo (<https://senderosesotericos.files.wordpress.com/2013/04/castillo.jpg>)

claustrofóbicos. En ellos se padece⁷. Los críticos J. Barker, J. B. Margenot y S. Cassera han señalado el sentido que tiene la transición del espacio cerrado inicial a uno abierto como un *birth* (Margenot, 2017: 223) o *rebirth* (Barker, 2017: 197) y “nuevo nacimiento” (Cassera 2018: 92), desde el agujero hacia la “tierra incógnita” (20). Así es, los espacios abiertos, siendo difíciles, ofrecen posibilidades de vida. El final de la narración marca de nuevo este carácter significativo del espacio abierto y así la trama apunta al camino despejado del personaje protagonista. Es verdad que el chico, gracias al sacrificio del viejo, ha salido airoso de la persecución, pero su futuro es el de seguir una vida nómada, sin asiento, ni refugio, ni casa. La descripción de la naturaleza (mineral, animal y humana) va más allá de la recreación física en su descripción denotativa. La relación entre mundo natural y personajes es tan intensa, que el espacio queda traspasado por los anhelos que los mismos personajes descubren o vuelcan en y hacia lo que tienen alrededor. El narrador construye un mundo natural significativo, cada elemento descubre su cualidad de signo, cuyo significado, en cuanto mirado con estima por sus habitantes, remite a algo más allá de las cosas. Un sentido poético no ajeno a las cosas que los personajes ven, sienten o juzgan, si no que se perfila como algo que está en las cosas y al mismo tiempo las supera. Este sentido poético se puede identificar como un excedente de significado que el narrador saca a relucir a partir de lo que hay y que remite así a un elemento que aparece en el vértice de las situaciones de extrema dureza abriendo la esperanza hacia una vida posible. Introduce una perspectiva benéfica en el espacio atormentado, al mismo tiempo que irreductible, en el sentido que está en la realidad y puede ser admirada, pero no se puede eliminar su belleza. Un ejemplo de ello son las estrellas como compañía y punto firme en el vagar.

Además de las estrellas, que señalan esa remisión a espacios más allá de lo que se puede tocar, hay en el texto una serie de referentes culturales que nutren la narración. El primero es el sentido que se descubre en un nivel profundo de la historia vinculado al mundo semántico de los relatos bíblicos y de la liturgia cristiana. Se introducen como referentes de una tradición religiosa, la propia del territorio ibérico que se describe, y conceden al espacio esos

⁷ El agujero en el que se esconde al inicio de la historia es el espacio de la humillación (9), la taberna es el lugar de la traición (141 y 181), la torre en la que se refugia es el riesgo de muerte por asfixia (99), el contenido de las pesadillas es siempre el de espacios oprimientes (45 y 144), el sidecar del alguacil es el lugar del oprobio (22 y 201).

referentes culturales. Se refieren no sólo al espacio sino también a personajes de la tradición bíblica (pastor, Cristo, ángel de fuego, san Sebastián, Virgen), al lenguaje (salmódica, calvario, cruz, infierno, hijo de Dios), a las formas propias de la liturgia cristiana (altar, sacerdote, romería, misa), a episodios de la Biblia (Mar Rojo, Gólgota), o parábolas y conceptos teológicos (dichos de Jesús en los evangelios, Juicio final, Apocalipsis). Afectan a la manera de describir los espacios (tabernáculo, ménsula, sacristía, hornacina) y el camino de los personajes que se asemeja a algunas imágenes de la iconografía cristiana (68).

En segundo lugar, se descubre otro referente cultural muy presente en el espacio, es el del wéstern norteamericano y especialmente, el de las descripciones de la obra *Blood Meridian (Meridiano de sangre)*, de Cormac McCarthy. Los términos espaciales de la persecución y el nomadismo de los personajes están entre los rasgos propios del western y el suspense creados también en torno a la aldea abandonada (capítulos 8 y 10). Las relaciones, interdependencias y diferencias con y respecto a la obra de McCarthy son muy ricas. Lo ha señalado Antonio Fontana que acuñó el término "western ibérico" para definir con mucho acierto el carácter de mestizaje cultural de la obra (Fontana, 2013 Enero 22). Más cercana a otra de las novelas del norteamericano, *The Road*, está el desarrollo de la función de novela de aprendizaje. Estos dos referentes culturales que forman parte del discurso son de carácter transnacional y ofrecen lecturas plurales. Quedan pendientes de un ulterior desarrollo estos referentes culturales que conceden densidad al espacio y le dan profundidad a la historia.

Los personajes

Los personajes centrales se organizan en dos categorías: protagonistas y antagonistas. Los primeros no tienen adyuvantes, el antagonista sí: tres cómplices en el presente de la narración. Ninguno aparece nombrado por su nombre de pila. Están esencializados en la función que cumplen en la novela. El chico es por un lado el aprendiz y perseguido, el viejo es el maestro y perseguido. Los personajes en torno a ellos son el grupo de los perseguidores, capitaneados por el alguacil que representa una tierra de oligarcas arbitrarios, domina a los vecinos pobres del llano y de la aldea, humilla, violenta y usa al chico para dar

satisfacción a sus costumbres de explotación. A sus órdenes está el pelirrojo, imagen del servilismo, de la connivencia y de la violencia incontrolada, y un ayudante anónimo. El tullido es un personaje que se arrastra con una tabla con ruedas, es miserable y traicionará al chico para hacerse con la recompensa que ofrece el alguacil por su captura. Otros personajes, traídos al presente a través del recuerdo, son el padre y la madre del chico, que representan la cobardía y el sometimiento el primero, la sumisión víctima de la violencia la segunda. También se hace una escueta mención a un hermano del chico. En la primera escena, el chaval cree reconocer la voz del maestro, imagina al tabernero, al espartero y a los arrieros; a sus recuerdos viene también la memoria del cura y sus palabras. Son todas ellas figuras propias de un paisaje ibérico que, siendo muy concretas y estando profundamente enraizadas en la tierra, se abren hacia una universalidad en el carácter no marcado de los nombres de pila y nos devuelven ese mundo del chaval anterior a la huida. Con la decisión de no revelar los nombres de los personajes, se sitúa el relato particular en un horizonte universal.

Los animales ocupan un papel importante en la narración y definen a los personajes. Aparecen animales domésticos (galgos, perros domésticos, el dóberman del alguacil y los que acompañan a los protagonistas, etc.) y salvajes (ratones, palomas torcaces, un mochuelo, perdices, liebres, conejos, una rata, cuervos, un buey, cigarras, lagartos, hurones, hormigas, etc.) y constituyen parte de esos bienes que ordena la peripecia. Especialmente importantes son los que acompañan haciendo la vida de los personajes posible, es decir las nueve cabras y el macho, el burro y el perro. Las cabras y el macho son fundamentales porque aseguran el sustento, el perro cumple una función en la intriga - desaparece con el alguacil y vuelve a aparecer con él- y el burro permite los desplazamientos y es animal de carga. El viejo, y luego el niño, mantienen una relación respetuosa y hasta de familiaridad con los animales. Muy al contrario, el alguacil los mata para envenenar el agua e impedir el camino de los perseguidos: es cruel con ellos. El análisis de Cassera (2018) se basa en lo que ella llama un "devenir animal" que "funciona como mecanismo que borra los límites de su cuerpo y lo funde en el espacio en que se encuentra expuesto y al cual ahora pertenece" (93). Creo, sin embargo, que el desarrollo del niño se realiza a través de un proceso de toma de conciencia de lo que tiene alrededor, no de fusión si

no de mayor autoconciencia, cosa que logra en convivencia con el viejo, que es el que le introduce en el sentido de la naturaleza (mineral, animal y personal).

A la división de los personajes en perseguidos y perseguidores, se añade la oposición entre conscientes descubridores de lo que la tierra da o implacables destructores de lo real. La oposición tiene su origen en la conciencia que los primeros tienen de las cosas -bienes familiares y dignas de respeto-, mientras el perseguidor considera todo objetos para su posesión, consumo, explotación y destrucción. Esta oposición señala el significado que el narrador ha querido para su la novela.

Semántica

Reuniendo los elementos que hemos ido descubriendo, se puede decir que el valor semántico de la novela proviene de una intriga apuntalada sobre una relación tensa y dramática que une a los dos protagonistas y, por tanto, desarrolla elementos esenciales del ser humano, como son la posibilidad de aprender, de transmitir el saber, de ser digno en medio de la humillación, de poder descansar en relaciones buenas, de no someterse a la injusticia. Es el mismo autor el que nos lo aclara: "El mal y la violencia son el resultado de la fricción entre personajes que habitan un territorio empobrecido (...) Sin embargo, el mal, la mezquindad o la violencia son temas accesorios. *Intemperie* gira en torno a la idea de dignidad" (Fontana, 2013: 10). La crítica ha considerado este tema central en la novela. Es así para Santos Sanz Villanueva que titula su reseña en *Mercurio* "Parábola de la dignidad" y lo explica: "Sobre esta suma de elementos simbólicos se eleva el leitmotiv de la novela, la dignidad, encarnada por el niño (capaz de exponerse a situaciones límite por rebeldía contra un escarnio sexual) y por el viejo (inmolado en defensa gratuita de la justicia y la rectitud moral)" (2013:49). También Pablo Valdivia considera la obra un intento por lograr una escritura original de referentes universales que gira en torno a la dignidad (2018: 150).

Ricardo Senabre situaba la obra lejos de la simplificación y de los perfiles estereotipados que muchas veces se ha achacado a los *best-seller*:

es una magnífica novela, que sorprende por su madurez narrativa, por la riqueza y precisión de su lenguaje y por su creación de una historia que, sin

rehuir la narración y descripción de escenas y detalles de extremado verismo, elimina los contornos espaciales y temporales de las acciones hasta convertir el relato en una alegoría que apunta directamente a elementos esenciales de la naturaleza humana (Senabre 2013: 9)

Los elementos esenciales de la naturaleza humana se ordenan en una novela de aprendizaje que se inserta en el proceso de huida y persecución. El conocimiento que adquiere el chaval implica un incremento de su experiencia, lo que supone un desarrollo de la persona. El chico aprende a partir de algo que estaba presente ya en él: siente repugnancia por la violencia y decide abandonar la aldea en busca de una vida mejor, pero sus carencias afectivas y de conocimiento del entorno son evidentes (sospecha del viejo -que es la única persona que le puede ayudar- y se quema al sol). El descubrimiento de su dignidad va creciendo ante los ojos del lector y bajo los estímulos del viejo. La experiencia se desarrolla en dos polos que corren paralelos: el conocimiento de un "oficio", el de cabrero, que le permitirá alimentarse y sobrevivir, y la sanación afectiva del chaval. Estos dos polos transcurren en el seno de la relación chico/viejo bajo la presión de la persecución, cosa que obliga a una convivencia muy estrecha y ofrece la posibilidad de someter a prueba todo lo que el viejo ofrece al chaval. En las páginas iniciales, el niño se compara a sí mismo con una lombriz, un escarabajo o un zapatero, pero también este primer capítulo pone al chico frente al horizonte inmenso de la "tierra incógnita" (20) por descubrir y bajo la inmensidad del cielo y las estrellas. El arrojo del niño al emprender la huida es fruto en parte de la inconsciencia, aunque la idea de escapar le ha mantenido vivo: "brotó en él la idea de la fuga como una ilusión necesaria para poder soportar el infierno de silencio en el que vivía" (50). Como también le sostiene la intuición de que la vida es algo más que sufrir la violencia y la deshonra en un socavón. Son los susurros de la dignidad los que le hacen huir. Así le viene a la memoria la edad de la inocencia: "Quizá una tarde de verano jugando bajo la higuera de la estación del ferrocarril, en un momento todavía inmaculado" (40). Y sueña con un futuro mejor, casi paradisíaco, en las tierras del Norte (163). El rechazo de la injusticia y la exigencia de bien lo ponen en marcha, pero la conclusión de su aventura no sería posible si no se encontrase

con el viejo cabrero. Con él aprenderá la vida a la 'intemperie', es decir, a sobrevivir. Cada vez que el cabrero le abre al niño una ventana de aprendizaje, sigue un proceso semejante: propone una hipótesis explicativa de la realidad, cuya bondad o eficacia debe verificar el chico personalmente. Se trata, pues, de un aprendizaje que se da de forma personal, en el contexto de una relación de hombre a niño. La relación entre ambos será el elemento que más evolucione desde el inicio hasta el final del relato y corre paralelo a la trama de persecución. La vida de pobreza e injusticia, la traición y el mal no tienen el poder para arrebatarse la dignidad. La dignidad del viejo, a pesar de la edad, de las heridas, del carácter arisco, es imponente. Por eso enseña al niño que también la de los enemigos es intocable: el viejo increpa al chico por haber abandonado al tullido en peligro de muerte y le transmite el deber de enterrar incluso a los enemigos. La dignidad del niño es irreductible; aunque haya sido tantas veces mancillada, sigue deseándola y rechazando su violación. Con el viejo aprenderá a recuperarla y a incorporar nuevas experiencias.

Así, se puede concluir que la historia contiene dos niveles que se corresponden y colaboran para darnos un relato unido, a la vez que coherente. Las funciones se unen en dos triadas. La primera se refiere a la huida-persecución-liberación, que es la que se entrelaza en la intriga de la historia. Una segunda se produce en el seno de la relación entre los dos personajes que huyen y es la de carencia-aprendizaje-conocimiento. Esta última no se explica sin un referente cultural: hay una serie de episodios bíblicos que se actualizan en la historia. Uno de ellos es fundamental: el viejo se da a sí mismo en la relación con el chico hasta llegar al sacrificio de sí mismo, se convierte así en un «ecce homo» (se le flagela y abandona a la muerte), para salvar al chico. La segunda triada se inserta en la primera de tal manera que la primera no se resolvería si no existiese la segunda. Lo que, traducido a términos de historia y discurso, podríamos llamar el engarce de las funciones que, operando en niveles diferentes de la historia, se complementan. Veamos como se unen. El discurso presenta una carencia inicial: la necesidad de un niño vulnerable que huye de la injusticia y la vejación y que tiene que exiliarse de su lugar de nacimiento: se vinculan huida, y carencia. A esta primera función le sigue la respuesta que el chico encuentra en el cabrero, bajo cuya protección y enseñanzas el niño podrá seguir

en la huida y aprender una manera de vivir y una encarnación de lo que es un hombre que se da a sí mismo. Aparecen los segundos términos de las triadas persecución y aprendizaje. Una tercera función se abre en el desenlace, una vez liberados los obstáculos que impedían el crecimiento del chaval, hacia un desarrollo más digno de la vida, se produce la liberación, se llega a un mayor conocimiento que abre una proyección hacia el futuro.

HUIDA---PERSECUCIÓN---SALVACIÓN
CARENCIA---APRENDIZAJE---CONOCIMIENTO

4. CONCLUSIONES

Con lo expuesto y tras haber ofrecido el análisis semiológico del texto y los datos sobre la recepción y el éxito editorial internacional, podemos concluir que *Intemperie* es un bien cultural (por los motivos expuestos en el análisis), además de ser un *superventas* con éxito en todo el mundo. La obra tiene la capacidad de apelar a otras vidas –su condición local no anula su universalidad-, por eso puede ser considerada una obra *glocal* (Mora) o multiterritorial (Esteban y Montoya) y una mirada sobre los otros (Rico). El éxito global no reduce el texto a ninguna forma de “ficción del yo” (Gullón) ni pierde su cualidad *pintoresca* (Vargas Llosa). Es una obra que, a fin de cuentas, ha entrado dentro del ámbito de acción de la globalización y, sin embargo, no se trata de un *empty form* o un *nothing*, como diría Ritzer (2003). La historia -transmitida a través de las funciones de intriga y aprendizaje- transmite un *something*, es decir, comunica la forma en que emerge la dignidad del chico tras la humillación. Prueba de ello son los testimonios de los lectores con los que queremos concluir y que coinciden en este punto. Son ellos los que cuentan cómo se ha movido el yo que descubre algo sobre sí mismo (Gullón) leyendo la obra y cómo perciben el significado de cuanto nos pasa (Innenarity). En esos rasgos hace también el autor descansar el poder de la literatura:

un hombre vino a verme y me dijo que él era el niño de *Intemperie*(...) Me confesó que el libro le había dolido pero que también lo había sanado. Yo no sé muy bien por qué escribo, pero ese encuentro me ayudó a comprender dónde reside el poder de la literatura y, más ampliamente, de la palabra (...) durante la lectura, suspendemos aquellas categorías que nos sirven para habitar el mundo y, por unas horas, nos desplazamos por un territorio que es, a lo sumo, sólo una imagen de la vida. ¿Por qué entonces a ese hombre le dolía una mera representación de lo real? La respuesta a esa pregunta bien vale un oficio (Carrasco 2013, Diciembre 17).

A esta lectura se podrían sumar otras muchas posibles que van en la misma dirección, la de iluminar la vida propia con algo que no es ajeno, sino familiar:

En un reciente viaje a los Estados Unidos, un lector de Houston me dijo que había vivido la novela como si conociera el lugar en el que se desarrolla. Que bien podría ser un paisaje americano, me dijo. No recuerdo si concretó el lugar. Éva Dobos, mi difunta traductora húngara, vivió el libro con mucha intensidad. Recuerdo que en un viaje que hice a Budapest se me presentó y me insistió mucho para que la acompañara a su casa, cosa que hice dos días después. Me presentó a su marido, el poeta y traductor András Simor. Era una casa humilde, pequeña, llena de libros y de cachivaches. Me habló de su vida como judía húngara en Budapest. Me habló de los asesinatos nazis y de su experiencia de terror siendo niña. La soledad del niño, su desamparo, también a ella le había revuelto. He tenido encuentros con lectores en Suecia, Alemania, Holanda, Bélgica, Francia, Reino Unido, Hungría, República Checa, Italia, Estados Unidos o Argentina. Casi siempre alguien ha venido a decirme que el libro le ha resultado familiar. Nunca he sentido que hubiera escrito un libro estrictamente local, a pesar de su "españolidad" (correo electrónico, 29 de mayo de 2018.)

Como la de quien firma este estudio o la de tantas personas de las que se han tenido noticia cuando se ha propuesto la lectura a numerosos estudiantes en

cursos de grado universitarios (cursos académicos 2014-2015 y 2016-17), máster de escritura creativa (2014 y 2017) y seminarios de profesores (2015). Siendo lectores de diferentes edades, niveles de formación, nacionalidad, etc., han reconocido, con asombrosa coincidencia, que la novela les ha resultado familiar, cuando no les ha dolido, sanado o presentado una imagen de la vida en la que han podido habitar.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Arbona Abascal, G. (2015). Los nuevos *telémacos* en la narrativa española reciente. En J. Manuel Losada, (Ed.), *Nuevas formas del mito* (pp.133-146). Berlín: Logos Verlag.
- Arbona Abascal, G. & Mora Fandos, J. M. (2014). *Intemperie*, de Jesús Carrasco. Recepción crítica en los medios y originalidad de la novela. En Fidel López Criado (Ed.), *Literatura, cine y prensa: el canon y su circunstancia* (pp. 431-438). Vigo: Andavira.
- Ayala-Dip, J. E. (2013, Febrero 2). La creación de un mundo. En *El País Babelia*, p. 9.
- Bobes Naves, M. C. (1985). *Teoría general de la novela. Semiología de La Regenta*. Madrid: Gredos.
- Barker, J. (2017). Unsheltered: Pablo Berger's *Blancanieves (Snow White)* and Jesús Carrasco's *Intemperie (Out in the Open)*, *Affect and Belonging in Contemporary Spanish Fiction and Film. Crossroads Visions* (pp. 181-211). EEUU: Palgrave Macmillan.
- Carrasco, J. (2013). *Intemperie*. Barcelona: Planeta.
- Carrasco, J. (2013, Diciembre 18). Mejor novela de 2013, según los lectores de *El País: Intemperie*. Recuperado el 7 Julio 2018 de https://elpais.com/cultura/2013/12/17/actualidad/1387298597_043996.html.
- Cassera, S. (2018). Niñez y devenir animal. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, 7, 13, 87-97.

- Confederación española de gremios y asociaciones de libreros (2013). *Intemperie*, Premio del Gremio de Libreros de Madrid 2013. *Los Libreros Recomiendan. Portal de la CEGAL*. Recuperado el 7 Julio 2018 de www.loslibrerosrecomiendan.com/noticias/intemperie-premio-del-gremio-de-libreros-de-madrid-2013.
- Esteban, Á. & Montoya Juárez, J. (2008). ¿Desterritorializados o multiterritorializados? La narrativa hispanoamericana en el siglo XXI. En Francisca Noguero et al. (Eds.), *Literatura más allá de la nación. De lo centrípeto y lo centrífugo en la narrativa hispanoamericana del siglo XXI* (pp. 7-14). Madrid: Iberoamericana.
- Fontana, A. (2013, Enero 22). Jesús Carrasco: *Intemperie* es un 'western' ibérico. *ABC Cultural*. Recuperado el 7 Julio 2018 de www.abc.es/cultura/cultural/20130122/abci-jesus-carrasco-intemperie-western-201301221058.html.
- Franco, J. (2008). Narrativas de la globalización. *Quimera*, 300, 18-22.
- Gullón, G. (2009). El libro como producto financiero. En Virgilio Tortosa (Ed.), *Mercado y consumo de ideas* (pp. 83-89). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Innerarity, Daniel (02 de mayo, 2016). Ciudades culturales e inteligentes. Recuperado el 7 Julio 2018 de <https://www.danielinnerarity.es/art%C3%ADculos/>.
- Livingston, R. E. (2001). Glocal knowledges: Agency and place in literary studies. *Publications of the Modern Language Association of America*, 116 (1), 145-157.
- Margenot III, J. B. (2017). Traversing the Intermezzo: Demonic Archetypes in Jesús Carrasco's *Intemperie*. *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, 71(4), 218-228.
- Mora, V. L. (2014). Globalización y literaturas hispánicas: de lo posnacional a la novela «glocal». *Pasavento: revista de estudios hispánicos*. 2, (2), 319-343.
- Masoliver, J. A. (2013, Enero 23). El llano en llamas. *Cultura/s La Vanguardia*, pp. 6-7.
- Matute, F. G. (2005). Elena Ramírez: «Es falso que las grandes editoriales se dediquen nada más que a ganar dinero y solo los independientes

publiquen literatura. *Jotdown. Cultural Contemporary Mag*. Recuperado el 7 Julio 2018 de <http://www.jotdown.es/2018/05/elena-ramirez-es-falso-que-las-grandes-editoriales-se-dediquen-nada-mas-que-a-ganar-dinero-y-solo-los-independientes-publiquen-literatura/>.

McCarthy, C. (2000). *Meridiano de sangre*. Barcelona: Random House Mondadori.

McCarthy, C. (2007). *La carretera*. Barcelona: Random House Mondadori.

Ortega Dolz, Patricia (2013, Diciembre 13). Un viaje a la intemperie. *El País Digital*. Recuperado el 7 Julio 2018 de <http://elviajero.elpais.com/elviajero/2013/12/12/actualidad/1386852855161915.html>.

Pozuelo Yvancos, J. M. (2013, Enero 19). Cara y cruz de Jesús Carrasco. *ABC Cultural*, p. 10.

Rey, J. (2016). *Intemperie*. Barcelona: Planeta Cómico.

Rico, M. (2011). La narrativa española en la era del ciberespacio: una reflexión en cinco capítulos. *La Página*. 93-94, 131-143.

Ritzer, G. (2003). Rethinking Globalization: Glocalization/Grobalization and Something/Nothing *Sociological Theory* 21 (3), 193-209.

Robertson, R. (1992). *Globalization: Social Theory and Global Culture*. London: Sage.

Robertson, R. (1995). Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity. En M. Feather, Stone S. Lash & R. Robertson (Eds.), *Global Modernities* (pp. 25-44). London: Sage.

Robertson, R. (2001). Globalization Theory 2000+: Major Problematics. En G. Ritzer y B. Smart (Eds.), *Handbook of Social Theory* (pp.458-471). London: Sage.

Sanz Villanueva, S. (2013). Parábola de la dignidad. *Mercurio*, marzo, 49.

Senabre, Ricardo (2013, Enero 18). *Intemperie*. *El Cultural de El Mundo*, p. 9.

Stokkum van, C. (2016), *Intemperie: ¿Nacional o desnacionalizado? Un análisis del lanzamiento y la recepción de Intemperie de Jesús Carrasco en España, Holanda, Francia y Alemania*. Memoria de tesina de Bachelor. Nijmegen, Holanda: Radboud Universiteit.

Tomlinson, J. (1999). *Globalization and Culture*. Chicago:U. of Chicago Press.

- Tortosa, Virgilio, ed. (2006). *Escrituras del desconcierto: el imaginario creativo del siglo XXI: I Jornadas de Literatura Comparada*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Tortosa, V., ed. (2009). *Mercado y consumo de ideas*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Valdivia, P. (2017). Literature, crisis, and Spanish rural space in the context of the 2008 financial recession. *Romance Quarterly*, 64 (4), 163-171.
- Valdivia, P. (2018). *Crisis and Spectrality. Notes on a Haunted Canon*. Zurich: Lit Verlag.
- Vargas Llosa, M. (2000, Abril 16). Las culturas y la globalización. *El País*. Recuperado el 7 Julio 2018 de elpais.com/diario/2000/04/16/opinion/955836005850215.html.