

LA PRESENCIA DE SCHOPENHAUER
Y EL *BILDUNGSROMAN* EN *JUEGOS DE LA EDAD TARDÍA*
Y *EL GUITARRISTA* DE LUIS LANDERO.

Nuria Morgado
Staten Island College

Luis Landero es uno de los narradores más sobresalientes del panorama literario español. Recibió en 1990 el Premio Nacional de Narrativa y el Premio de la Crítica con su primera novela *Juegos de la edad tardía*. A partir de entonces, sus obras han sido recibidas con entusiasmo tanto por lectores como por la crítica. En sus novelas aparecen personajes en tremenda lucha por llevar a cabo sus proyectos, siempre sumergidos en una incesante búsqueda de sus sueños, búsqueda que se acompaña de una puesta en duda de la identidad personal y de la realidad, en un intento de explicar la sempiterna ausencia de sentido en el mundo de las apariencias en el que vivimos. Los personajes de la obra narrativa de Landero protagonizan esa búsqueda que se traduce en todo un aprendizaje de la vida, de la existencia, un aprendizaje que les modifica, les desarrolla y les forma como individuos. Ejemplos manifiestos son su primera y cuarta novela: *Juegos de la edad tardía* (1989) y *El guitarrista* (2002). Ambas novelas tienen un trasfondo netamente autobiográfico, aunque distan de ser autobiográficas, emparentándose con la tradición de las *Bildungsroman*¹. *Juegos de la edad tardía*, por ejemplo, ha sido definida como una novela enciclopédica, lo cual la asociaría a su vez con la llamada *Bildungsroman* (García 118), y de *El guitarrista* ha dicho Pozuelo Yvancos que se trata de “una novela de aprendizaje, en la estirpe de las *bildungsroman*” (92).

Más apropiadamente cabría denominarlas como “novelas de autoformación”, nomenclatura utilizada por Rodríguez Fontela para definir un género teórico cuya especificación temática lo vincula a las experiencias de transformación y madurez humanas, a esa búsqueda permanente de la identidad perso-

nal. Examinando el concepto de *Bildungsroman*, hace hincapié en el sentido activo y reflexivo que tiene el término *Bildung* en alemán y que se halla “reflejado en la concepción filosófica de Hegel, de cuya *Fenomenología del Espíritu* se ha dicho que es un equivalente filosófico del *Bildungsroman*” (30). Lo que Hegel desarrolla es la experiencia que el sujeto sigue en su proceso lógico, una experiencia que recorre la elaboración de su saber, y es por eso por lo que la referencia a la *Fenomenología del Espíritu* es pertinente. Tal y como expone en el apartado dedicado a la formación del individuo en el prólogo de la *Fenomenología* (21-25), el sujeto individual, que parte de su consciencia sensible, tiene que recorrer el camino o devenir de la esencia en un proceso en el que, por el ejercicio dialéctico del saber, va construyéndose a sí mismo al mismo tiempo que ese saber, y puede llegar a realizar su esencia y descubrir la universalidad en sí mismo. Cada individuo, sin embargo, debe realizar este proceso y en ello consiste su *Bildung* o formación que ha de producir en él una transformación². De ahí que la traducción del término *Bildung* sea más precisa como “autoformación” en vez de la más comúnmente usada “formación”, y que el *Bildungsroman* se traduzca más apropiadamente, como indica el estudio de Rodríguez Fontela, como “novela de autoformación”.

La metodología hegeliana y el sentido del autoconocimiento individual se manifiesta en la definición que de la novela hace G. Lukács en su *Teoría de la novela*, revelando la perspectiva o esquema característico del *Bildungsroman*: “La novela es la forma de la aventura, la que conviene al valor propio de la interioridad; el contenido es la historia de esa alma que va hacia el mundo para aprender a conocerse, busca aventuras para probarse en ellas y, por esa prueba, da su medida y descubre su propia esencia” (95). Esta es, precisamente, la definición pertinente a las novelas de Landero. Por otra parte, el *Bildungsroman* no debe ser reducido al conflicto entre el héroe y el mundo, sino que es vital señalar la independización de los entes narrativos autor/narrador/protagonista/lector, especialmente de este último. El *Bildungsroman* es posible porque el narrador le deja al lector interpretar las experiencias vitales del protagonista y de esta manera la interpretación ya no viene dada por un sujeto omnisciente. Como explica Rodríguez Fontela, “la trascendentalización de las experiencias singulares del héroe novelesco es ejercida por el lector mediante una ‘comprensión simbólica’” (38) y así el carácter reflexivo hace del *Bildungsroman* un proceso de autoformación, tanto para el héroe como para el autor-narrador y el lector.

Y si el carácter autorreflexivo del *Bildungsroman* se traduce en el sistema filosófico hegeliano, el proceso autoformativo de los protagonistas de *Juegos de la edad tardía* y *El guitarrista*, siempre en tremenda lucha por llevar a cabo sus proyectos, evidencia las huellas de la filosofía existencialista y con ellas la presencia del filósofo alemán Arthur Schopenhauer. La influencia que el

pensamiento de Schopenhauer ha tenido y tiene en la forma de ver el mundo de los personajes de las novelas de Luis Landero lo ha corroborado el mismo escritor en varias ocasiones³. Esta presencia se observa en la importancia que el concepto schopenhauriano de “voluntad”, noción que cimienta su metafísica y una de las palabras clave en su obra *El mundo como voluntad y representación*, tiene en el desarrollo autoformativo de los personajes de las novelas de Landero. Los protagonistas se embarcan hacia una búsqueda de sus anhelos, de su querer, de sus deseos, en un intento de dar un sentido a sus vidas, de perseverar en su ser, haciendo un recorrido que, como ya se ha mencionado, deviene en un aprendizaje de la existencia, aprendizaje que muestra a los protagonistas los límites de la realidad y las apariencias, la realidad y la ficción, la realidad y los sueños, mostrando, así, la naturaleza fronteriza del ser humano.

¿Qué significa exactamente la palabra “voluntad” para Schopenhauer? La metafísica de Schopenhauer es una modificación de la kantiana. Immanuel Kant, en su *Crítica de la razón pura*, al mundo fenoménico, al “fenómeno”, al mundo que conocemos, oponía lo que él aventuró a llamar “la cosa en sí”, es decir, algo incognoscible, fuera de todo espacio y tiempo y causa, aunque es sustrato de todos los fenómenos y la naturaleza. Pues bien, según se desprende de la metafísica de Schopenhauer, lo que Kant llamaba “fenómeno”, él lo llamó “representación”, y la “cosa en sí” kantiana es lo que él llamó la “voluntad”, una especie de tendencia irresistible que Schopenhauer suele describir en varias ocasiones como un apremiante afán o “una ciega pulsión inconsciente e irresistible, tal como la vemos aparecer todavía en la naturaleza inorgánica y vegetal, así como en sus leyes, al igual que también en la parte vegetativa de nuestra propia vida”, y este apremiante afán “obtiene el conocimiento de su querer y de lo que sea aquello que quiere, lo cual no es otra cosa que este mundo, la vida [...] Por eso llamamos al mundo fenoménico su espejo, su objetivación...” (Schopenhauer 368-9).

Se trata de la voluntad originaria en donde reside nuestra verdadera esencia, lo esencial del mundo, el contenido interno, voluntad que se manifiesta en todos y cada uno de los fenómenos del mundo, y, siendo la vida el fenómeno, “que es tan sólo el espejo de la voluntad, entonces la vida acompañará a la voluntad tan inseparablemente como al cuerpo le acompaña su sombra” (369). Así, las voliciones humanas forman parte de esta voluntad originaria, junto a “los apetitos animales y todas las fuerzas o energías inconscientes que animan al conjunto de la naturaleza”. Y este deseo nunca se da por satisfecho:

Todo *querer* surge de la necesidad, o sea, de la carencia y, por lo tanto, de un sufrimiento. La satisfacción pone fin a éste; pero por cada deseo que se cumple, quedan cuando menos diez sin satisfacer... Ningún objeto del querer puede, una vez conseguido, procurar una satisfacción duradera y que no se retire jamás, sino que siempre se asemeja tan sólo a la limosna echada al mendigo y que sustenta hoy su vida, para prolongar mañana el tormento. (287)

Esa “voluntad” descrita como afán se ve muy bien en *Juegos de la edad tardía*. Una de las tres citas que abre esta novela es la siguiente proposición de Spinoza: “Cada cual se esfuerza, cuanto está a su alcance, por perseverar en su ser”. Ese esfuerzo, ese afán, lleva a los protagonistas a esa “aventura” a la que alude Lukács, aventura como fase de autoformación en la conquista de la identidad personal. Por medio de la aventura y en su relación con el mundo los protagonistas aprenden a conocerse, descubren su propia esencia al contacto con la realidad externa. Como afirma Buendía López, el relato contiene huellas del “más añejo existencialismo filosófico y literario que presenta al descubierto las heridas que el simple contacto con la existencia cotidiana puede desencadenar en un hombre cualquiera, incapaz de superar los conflictos de su personalidad con la demolidora realidad de cualquier día y cualquier situación en la que no tengan cabida las simulaciones de ningún tipo” (136).

La novela comienza una temprana mañana de un cuatro de octubre cuando el protagonista, Gregorio Olías, se despierta antes de lo acostumbrado y adivina desde la duermelva que “progresando en el absurdo acabaría encontrando en él las leyes lógicas que lo emparentaban con la realidad”, llegando a la conclusión de que “el mundo era ilusión y sólo ilusión” (15). El narrador es una voz en tercera persona, un narrador situado en la memoria del personaje, filtrando así los hechos y contando solamente lo que el personaje recuerda. Esa tercera persona es como una omnisciencia que se disfraza, muy cercana al personaje que atiende y desde cuya conciencia escribe. El distanciamiento de esta voz narrativa en tercera persona permite el uso de la ironía, mecanismo literario implícito en el *Bildungsroman*, por el que el autor, mediante la entidad del narrador, obtiene el distanciamiento del lector necesario para su interpretación de las experiencias vitales del protagonista, manifestándose, así, uno de los rasgos del *Bildungsroman*, el carácter reflexivo mencionado anteriormente.

Gregorio Olías, “dispuesto a analizar objetivamente su pasado y a encontrar en él el origen de su negra desgracia” (20), se presta a la narración del relato de su vida por el procedimiento de *in media res*, o sea, retomando, desde el momento presente, la historia de su vida, haciendo un gigantesco *flash-back* o analepsis. El concepto de voluntad schopenhaueriano es materia prima que conforma el cuerpo del relato, el proceso autoformativo del personaje protagonista y, ya desde el comienzo de la narración, “incluso el cascabel del perro [...] tenía la voluntad y el tono de querer expresar un concepto” (17).

La exposición del proceso autoformativo del personaje, su formación vital, se desarrolla en tres partes. La primera parte trata de sus recuerdos de niñez y adolescencia. Recuerda lo que le contaba, veinticinco años antes, a Angelina, con quien iniciaba en ese entonces un noviazgo, recuerdos de sus primeros años de formación y aprendizaje, de cuando se fue a vivir a la ciudad

con su tío, Félix Olías, tras la muerte de sus padres. Y fue su tío, el tío Félix, quien inauguró el proceso de aprendizaje de Gregorio señalándole el camino por el que iba a discurrir su formación. Ya desde el principio, su tío le alerta sobre la importancia del afán en su vida y en la de su familia: “[...] ¿Y nunca te habló tu abuelo o tu padre del afán? –No me acuerdo muy bien–. Pues mejor así, porque ésa es una palabra maldita” (22). En otro momento le aseguró que “las cosas no tienen afán porque son puras y sencillas” (32). Un día, Gregorio recordó a su abuelo en el campo, al anochecer, apoyado en la azada, mirando a lo lejos y exclamando: “¡El afánnn! Gregorio no conocía esa palabra, pero lo sobrecogió el tono lastimero en que su abuelo la había pronunciado. [...] Parecía un navegante loco descubriendo y dándole nombre a nueva tierra”. Le preguntó, entonces, lo que era el afán y el abuelo le respondió: “El afán es el deseo de ser un gran hombre y de hacer grandes cosas, y la pena y la gloria que todo eso produce. Eso es el afán” (50).

Este afán de resonancias schopenhauerianas fue el motor de vida de su tío Félix y lo que lo llevó, entre otros anhelos, a embarcarse en la ardua tarea de aprenderse de memoria los tres libros (“Todos los días me aprendo de memoria cinco palabras nuevas y el nombre de algún río o una ciudad”) que cimentarían el aprendizaje de Gregorio para hacerle “un hombre de provecho... Hijo, tú serás un gran hombre” (26). Eran los tres libros que había recibido de don Isaías, un misterioso personaje, una especie de mago que reaparece al final de la novela en un intento de darle un sentido a la vida del ya adulto Gregorio. El primer libro era un diccionario: “Aquí vienen todas las palabras que existen, sin faltar una”. El segundo era un atlas: “Y aquí todos los lugares y accidentes del mundo”. Y el tercero una enciclopedia: “Y éste es el más extraordinario de los tres, porque trae por orden alfabético todos los conocimientos de la humanidad, desde sus orígenes hasta hoy...” (25)⁴. Y así, a través de este método de lectura ordenada y lineal de los tres libros educativos, Gregorio aprende, junto a su tío, “alguna cosa nueva, y muchas palabras, y nombres de ríos y generales” (29). Pero pronto, esta forma de aprendizaje dio atisbos de ser una gran lucha hacia un objetivo inalcanzable: “Nunca llegaremos a Cabeza de Vaca, nunca llegaremos a México... Probablemente yo no llegaré nunca al Amazonas. Me moriré, me pudriré, y hasta tú, Gregorito, te olvidarás de mí... Entonces puso ojos avizores de navegante, y mirando al infinito gritó: ¡¡El afánnn!!!” (30). Estas exclamaciones de reminiscencias schopenhauerianas sobre la volición insatisfecha resuenan también en las palabras de Lukács cuando afirma que el héroe de la novela, como el del *Bildungsroman*, está dominado por una volición que le empuja a la búsqueda y obtención de sus anhelos, y en esa búsqueda se choca contra la realidad “como la abeja en el vidrio sin conseguir pasarlo, pero sin advertir que ese no es el camino” (Lukács 96).

El aprendizaje lineal de los tres libros educativos, aunque imposible de consumir, dejó sin embargo significativas huellas, ya que lo aprendido en el intento pasó a formar parte del proceso formativo de Gregorio Olías. De alguna manera, los tres libros contribuyeron a alimentar las alforjas de su imaginación. Experimentó la fascinación por las palabras, descubrió la poesía y, en su soledad e insatisfacción, comenzó a evadirse de la realidad creando en su imaginación todo un universo tan inalcanzable como anhelado, sirviéndose de los mundos remotos del atlas para señalar en ellos “las rutas de la salvación”. Pronto empezó a sospechar Gregorio que “el mundo es, en efecto, extraño e inhóspito... El mundo era hostil a fuerza de misterio” (34-5). De nuevo la presencia del pensamiento de Schopenhauer se hace evidente. Siguió recordando el afán de su abuelo y de su padre: “Ambiciosa y se te concederá”, “sólo el afán nos mantiene vivos y voraces” (53), y aquellos recuerdos, tan irreales como nítidos, le otorgaron la convicción de que “la vida merecía la pena, aunque sólo fuese para cuidar de aquellos recuerdos y despabilarlos cada noche [...] De pronto sintió el soplido interior de su propia identidad, y tuvo una visión deslumbrante del punto exacto que ocupaba en el tiempo, [...] era la revelación repentina del pasado lo que lo devolvía al mundo” (56). Gregorio descubrió “que todo era uno, que las cosas del universo estaban ligadas por vínculos secretos que empezaba ahora a conocer, y tan unidas que si la realidad [...] fuese un tapiz y uno tirase del hilo del geranio, acabaría deshilando los mismísimos astros” (56). Esos “vínculos secretos” que unen a “las cosas del universo” descubiertos tras la revelación repentina del pasado con el afán como motor vital, revelan la presencia de la metafísica schopenhaueriana con la noción de voluntad como unión, fuerza implícita del mundo, como esencia íntima que se manifiesta en todos y cada uno de los fenómenos del mundo: “Hasta ahora se subsumía el concepto de *voluntad* bajo el concepto de *fuerza*; en cambio, yo hago justo al revés, y quiero conocer cada fuerza implícita en la naturaleza pensada como voluntad” (Schopenhauer 200).

Deslumbrado ante la novedad con la que se le presentaban las cosas de la vida, e inspirado por los sentimientos de un primer amor, Gregorio descubrió el “lenguaje de los poetas” y, desde entonces, no fue otra cosa que un “poeta de la vida” y escribió versos sin descanso: “¿Sería aquélla la inspiración de que había hablado su abuelo? ¿Eran aquéllos los primeros síntomas de la locura del afán?” (59). Fue en ese entonces cuando nació Faroni, su seudónimo de poeta, bautizado por su amigo Elicio: “El poeta Faroni –dijo Elicio–; es tan bonito que parece una marca de motos. Y de nombre podías llamarte Augusto. Augusto Faroni: no sé si será mucho para ti” (60). El peso de la realidad, sin embargo, se interpone, momentáneamente, en sus anhelos ilusorios. Pronto se ve casado con Angelina, guarda sus versos en una caja de zapatos, da al traste con sus proyectos e ilusiones y se abandona a un presente en el que la felici-

dad no admite cualquier indicio de memoria. Sin embargo, con la entrada de Gil Gil Gil en su vida, Gregorio resucita sus sueños juveniles y retoma sus antiguos afanes, sus anhelos de juventud que no han perdido con el tiempo su vigencia, sino que han esperado el momento oportuno de hacer su aparición. Movido por el afán de perseverar en su ser, y con el impulso de sus conversaciones telefónicas con Gil, Gregorio inventa un mundo imaginario, y crea ante sí un mundo de ficción que acaba convirtiéndose en núcleo absoluto de su realidad. Renace Augusto Faroni, escritor, ingeniero, músico, políglota y viajero, según se hizo llamar, y el contenido de los tres libros educativos que alimentaron, en la medida de lo posible, su educación de adolescente y que marcaron un proceso formativo que en un principio pareció ser una futilidad, vuelve a manifestarse en un nuevo intento de consolidación de su identidad, esta vez desde una dimensión fársica. “—¿Qué es la vida, señor Faroni?” “— Un sueño. No —y entonces recordó vagamente que en la adolescencia había imaginado el mundo como un tapiz labrado con un solo hilo— . Mejor un juego” (128).

Así, apoyado por sus conversaciones telefónicas con Gil, crea una nueva “enciclopedia” regida por el poder de la fantasía, en la que tienen cabida acontecimientos e inventos “made in Faroni”, procedentes de su rica, fértil, fecunda y exhuberante imaginación. El Faroni ingeniero cambia y retoca la geografía local: “Amplió hasta donde pudo los límites de la ciudad, pintó los tranvías de rojo, alzó rascacielos, ideó túneles y puentes colgantes, erigió monumentos y fundó un museo al que llamó ‘Museo del Progreso y de las Nuevas Cosas’” (114); el Faroni viajero, además, necesitaba de un atlas imaginario con lugares exóticos e inexistentes como “Tamarca y Suilán”. Y en cuanto al diccionario imaginario, la pasión por el significado de las palabras que sintió en su juventud, inventando incluso nombres a personas y cosas, se hace constante a lo largo de su trayectoria fársica, y el poeta de la vida que sintió ser en su juventud vuelve a hacer acto de presencia:

- Dígame señor Faroni, ¿qué es el arte?

- [...] el arte es la vida. [...] Los pájaros no hablan, ni las hormigas, pero el poeta les da voz. [...] El arte es... El poder del espíritu para descuajar las entrañas de las cosas. Por ejemplo, el corazón de los árboles, el hígado de las estrellas. (127)

El pensamiento de Schopenhauer se hace presente en su explicación sobre el arte, ya que para el filósofo alemán, el arte es la reproducción de una intuición, de la idea captada, “las entrañas de las cosas”. En la exposición que sobre el arte hace Schopenhauer en gran parte del Libro Tercero de su obra *El mundo como voluntad y representación*, afirma que “el artista, que sólo conoce la idea y no ya la realidad, también ha reproducido en su obra sólo la idea pura... El artista nos permite mirar al mundo a través de sus ojos” (286). Y más adelante continúa: “La idea captada es la única y verdadera fuente de cualquier

obra de arte genuina. En su vigorosa originalidad sólo se crea a partir de la propia vida, a partir de la naturaleza” (327). Quizás por eso Gregorio se enemista con las palabras cuando descubre la poesía, ya que “le impedían la visión directa de las cosas. Era imposible mirar al cielo sin que la palabra ‘cielo’ se interpusiera entre los dos” (33).

El proceso autoformativo de Gregorio Olías le llevó a una aceptación de su “yo” de Faroni durante este segundo aprendizaje de madurez, “se sentía artista de su propia vida, y su obra eran sus gestos, sus miradas, sus pasos, el leve riesgo que lo envolvía...” (135), y, movido por el afán, o la locura del afán, se dejó llevar por una ficción, más real que la vida misma, que acabó siendo parte inseparable de su realidad, poniendo así en evidencia la naturaleza ilusoria de la vida real. Acostumbrándose a su nueva identidad, se convierte por fuerza en un impostor, pero no miente impunemente, porque no inventa nada que no estuviese ya sugerido en su pasado, en sus ilusiones de juventud. Además, las mentiras acabarían alcanzando cierta verosimilitud, porque “la verdad nunca se da pura y necesita siempre de las apariencias, como el ciego del perro... Se iniciaba en la sospecha de que toda vida es al menos dos vidas: una, la real e inapelable, otra la que pudo ser, ... disputando a la otra, a la primogénita, despojos del pasado... Quizá la locura, o el afán, fuese la victoria del bastardo sobre el primogénito” (146). El deseo de perseverar en su ser le llevó inevitablemente, después de veinte años, a la olvidada caja de zapatos que contenía sus versos de juventud: “‘¡Dios mío!’ se dijo, pensando en el adolescente, ‘¿qué ha sido de ti?’, ¿qué he hecho contigo?’” (166), y se llenó de sus viejos sueños de grandeza, y recordó a su tío, y también a su padre y a su abuelo, “que para escapar a las torturas del afán habían puesto el deseo tan alto que, siendo inalcanzable, dejasen la vida en el empeño” (166).

La creación de Faroni como escritor y poeta en el plano vital, genera a su vez una escritura literal, un libro que “constaría de cuarenta y tres poesías de la adolescencia y doce nuevas, dos prólogos (uno de Gregorio Olías, con la semblanza biográfica, y otro que pensaba adjudicar a alguna ilustre personalidad extranjera) y un soneto o décima de Santos Merlin a Faroni” (227). Hay que tener en cuenta que la producción de la farsa no es sólo obra de Olías, sino que “proviene en gran medida del coautor/lector privilegiado Gil, aquel que le suministra a Gregorio las pistas entre las cuales se perfila y retoca la vida y la obra del poeta” (García 108), quien a su vez le confiesa a Olías sobre su propia experiencia con la tortura del afán. Según comenta Randolph Pope, “la imagen de Faroni, el escritor que Gregorio quisiera ser, recubre también un edificio decrepito, el ex-poeta, y la voz de Gil hace de magdalena, desatando un torbellino de tiempos perdidos y tiempos posibles” (63).

El sueño “Faroni” se hizo tangible cuando fue a la imprenta y vio el libro impreso. Pensó entonces que era “así de sutil la frontera que separaba la reali-

dad de la ficción [...] ¿Quién se atrevería a decir ahora que él era un impostor?” (233). Cuando le enseñó el libro a Angelina y ésta insistió en su locura, que todo lo que él contaba en ese libro sobre su vida era mentira, Gregorio se justificó declarando “la naturaleza ilusoria del arte extendiendo sus argumentos a la vida real, donde teníamos el caso de la madre, que se había inventado un santo y un marido, o al mismo Dios, cuya existencia era problemática, como todas las existencias... ¿O es que nosotros existimos de verdad?... ¿Quién me dice a mí que tú no eres un espejismo?” (235). De nuevo se revelan los ecos del pensador alemán, ya que dentro de la cosmovisión schopenhaueriana se declara la naturaleza ilusoria de la vida real:

¿Acaso no es toda la vida un sueño? [...] Platón reitera con frecuencia que los hombres viven en sueños y que únicamente el filósofo se esfuerza por mantenerse despierto. Píndaro dice que “el hombre es la sombra de un sueño”; Sófocles dice: “Veo que, mientras vivimos, no somos otra cosa que espectros y una sombra fugaz”. El gran Shakespeare dejó escrito lo siguiente: “Somos del mismo material/ con que se tejen los sueños, y nuestra corta vida/ se ve rematada por el dormir”. Finalmente Calderón se hallaba tan hondamente impresionado por esta perspectiva que intentó expresarla en un drama de corte metafísico titulado *La vida es sueño*. Tras citar a estos poetas, se me permitirá recurrir a una metáfora. La vida y los sueños son hojas de uno y el mismo libro. (100)⁵

La evolución del proceso de transformación en Faroni, la ficción creada por Gregorio Olías con la colaboración de Gil, acabó convirtiéndose en su realidad vital, y “la farsa había alcanzado una fluidez tan natural, que lo arrastraba con su lógica y no exigía ya de ninguna invención” (225). La realidad y la ficción se presentan como “hojas de uno y el mismo libro”, como la vida y los sueños, según Schopenhauer. Antes de embarcarse en la aventura de la huida, Gregorio sacó las piezas del reloj que durante tanto tiempo había intentado arreglar, “y se dio a armarlo como en los tiempos jóvenes. Tal era el poder de su voluntad y el rigor paciente de sus dedos, que después de dos horas logró que funcionase por primera vez en veinticuatro años” (252). Tal era el poder de su voluntad que esa misma noche Gregorio comenzó la tercera parte de su proceso autoformativo, y salió de su casa para embarcarse en una aventura que acabaría desembocando en una realidad con el protagonismo de los sueños. La ficción se hizo más real que la vida misma.

Casi al final del texto reaparece la figura de don Isaías, en un intento de dar una explicación al sentido de la vida de Gregorio, y en su discurso le habla de lo ilusoria que es la vida, y del espejismo que es la felicidad: “Te iba diciendo, y ya pronto termino, que tampoco por ir ligero, o por pararse a descansar, consigue el hombre ser feliz... ¿De dónde proviene el malestar de la especie?... A lo mejor no queremos entender que cada cual debe ser ante todo uno mismo, si feliz o desventurado eso es ya pera de otro olmo” (381-382). Le confiesa,

además, su sueño de escribir una verdadera enciclopedia práctica, una *Guía de la Felicidad y del Destino*, que ayudara a la humanidad a aprender de los errores de lo antepasados: “Porque mira, hijo, lo que el hombre sabe, y que consta en libros y museos, es sólo una parte mínima de todo lo que podría saber si hubiese aprovechado la experiencia y la sabiduría de todos los hombres del mundo, desde su origen hasta hoy... Allí estaría la historia completa de todos los problemas, grandes y pequeños, que no sabemos resolver, que nos agobian y detienen a mitad de camino, condenándonos a la búsqueda directa y prematura de la felicidad” (384), una especie de *Bildungsroman* de la humanidad que contuviera el *Bildungsroman* de cada uno de los humanos. Según Paul Ricoeur, la humanidad descubre su identidad en las narraciones que se cuenta a sí misma sobre sí misma, afirmación que se hace eco de las palabras de Schopenhauer cuando explica que “el arte poético objetiva la idea de humanidad que tiene la particularidad de presentarse en los caracteres sumamente individuales” (Schopenhauer 346).

Finalmente, en el “Epílogo”, vemos el “sentido de un final”, como ocurre en toda ficción narrativa del *Bildungsroman*, aunque, paradójicamente, éstas son “novelas de principio, novelas abiertas que buscan [...] un final que está, en su realización, más allá de ellas mismas [...] ese final que presta sentido coherente a la vida ficticia del héroe pero que nos deja con la sensación de inacabamiento” (Rodríguez Fontela 48). Siendo la vida del héroe de ficción una autoformación continua, como la vida humana que intenta representar, el *Bildungsroman* sólo puede ofrecer, al final, la ilusión de considerar concluida la constitución de la personalidad heroica, el “yo” resultante del proceso. Luis Landero le da el protagonismo al mundo de los sueños. Ambos personajes se encuentran por casualidad y, perseverando en la ficción, inician una vida que se les presenta apta para satisfacer sus anhelos y desarrollar con plenitud la naturaleza de su identidad. En su representación de la realidad, los héroes de la novela de Landero han experimentado el sentido de una vida movida por el afán y suspendida peligrosamente entre los límites de la realidad y la ficción.

Si en *Juegos de la edad tardía* se ha visto el protagonismo del pensamiento de Schopenhauer en la voluntad del protagonista por perseverar en su ser, y en su visión del mundo, de la vida y del arte, en *El guitarrista* se observa de nuevo la presencia del filósofo alemán, particularmente obvia, en el desarrollo autoformativo de Emilio, el personaje protagonista. *El guitarrista* cuenta la historia de la “autoformación de un artista, privilegios de sus sueños, pero no al modo del ensimismamiento complaciente, sino mirando [...] las mil y una vidas que pasan por el lado del artista para decir... cada una su pequeño destino, heroísmo o fracaso” (Pozuelo Yvancos 92). Es una novela que narra la peripecia existencial de Emilio, un adolescente aspirante a escritor en búsqueda de su identidad. La voz narrativa en primera persona está situada en la

memoria del personaje, pero no en la del personaje adolescente, sino en la memoria de ese personaje ya maduro y que ya ha llegado a ser escritor, permitiendo la libertad del narrador para seleccionar e ironizar ante las múltiples experiencias que han ido enriqueciendo la vida. *El guitarrista* contiene elementos propios de la narración autobiográfica, aunque, como ya se ha mencionado antes, no se puede considerar como tal. Pero así se mantiene en esa sutil frontera que invita al lector indistintamente a leer la ficción como realidad y la realidad como ficción. Según afirma Murillo, el tema del yo como ficción es uno de los que mejor caracterizan a la nueva narrativa española: “A la vieja pregunta del ‘¿quién soy yo?’, la nueva narrativa nos responde: ‘soy ficción, soy una historia que me cuento a mí mismo’” (303).

Emilio es un joven que trabaja como aprendiz en un taller, y por las tardes asiste a una academia, donde se prepara como administrativo. Vive con su madre, una modista que también alberga realquilados en su piso y que le amonesta, ya desde el principio, sobre la importancia de obtener una buena educación para adueñarse de un buen futuro. Su vida resultaba agotadora y poco, o nada, satisfactoria, y ante la evidencia de una jornada en el taller sin metas ni alegrías, se sentía atrapado en un esquema vital que compara simbólicamente con la trampa de la hormiga león: “Un tiempo agotador, y sin apenas treguas, que iba a verterse como un desagüe en las profundidades de la noche. Yo respiraba hondo antes de abandonar el vestuario, una bocanada de aire agrio donde saboreaba a fondo la evidencia de que había caído sin remedio en la trampa de la hormiga león” (22). Esta reiterada imagen, que incluso cierra la novela, proviene de Schopenhauer, cuando trata de explicar cómo la voluntad puede ser activa sin conocimiento al poner como ejemplo el instinto y el impulso de los animales ya que “el fin en pro del cual trabajan como si fuera un motivo conocido, permanece completamente ignoto para ellos [...] El pájaro que acaba de cumplir un año no tiene ninguna representación de los huevos para los cuales construye un nido; ni la joven araña de la presa para la que teje una tela; ni la hormiga león de la hormiga para la cual excava por primera vez una cavidad” (Schopenhauer 203). Esta voluntad activa sin conocimiento propia del impulso e instinto de los animales, aparece de nuevo en la explicación que el profesor de filosofía de la academia, a la que asiste Emilio por las tardes, les hace a los estudiantes sobre “qué clase de negocio era aquel de vivir”, y les habla de la vida del topo, que sólo vive para comer y reproducirse y ni siquiera ve la luz del sol, perpetuándose en ese destino miserable. Se trata de un profesor que citaba al propio Schopenhauer y, haciendo eco de su pensamiento, se lamentaba de las miserias de la vida, idea que se va repitiendo a lo largo del relato: “la vida es un negocio que nunca cubre gastos, porque nunca la recompensa obtenida está acorde con el ahínco y el desvelo que el hombre invierte en su existencia” (25). Las enseñanzas de marcados tintes schopen-

hauerianos se suceden en clase. El profesor explicaba “que los dioses y los hombres no podrán entenderse nunca, porque igual que el hombre sufre el ansia de la inmortalidad, los dioses padecen la nostalgia y el deseo imposible de ser efímeros y de vivir con riesgo, y por eso envidian a sus criaturas y se complacen en confundirlas y causarles dolor” (25). Decía que “nadie merece ser olvidado... Nadie debería morir nunca del todo y para siempre” (25). Se alude así a la idea de Schopenhauer sobre la voluntad del humano de vivir y no morir “del todo”. El profesor les hablaba sobre el derecho de todo humano a ser recordado y así es como, de nuevo, hace su presencia la idea de componer una *Enciclopedia del Género Humano*, idea que ya apareció, como se ha visto anteriormente, en *Juegos de la edad tardía*. Se trataría de una Enciclopedia Universal donde viniesen todas y cada una de las vidas que pasan por el mundo, vidas anónimas pero merecedoras de perdurar en la “infinita memoria de la especie” (28), porque todo humano es capaz de hechos, aunque humildes, memorables: “¿Quién no habrá dicho, en el transcurso de los años... alguna frase hermosa?... ¿Quién no ha saboreado la eternidad al escuchar al ruiseñor?...” (27).

Una de esas vidas merecedoras de un artículo largo, según pensó Emilio, en una posible *Enciclopedia del Género Humano*, sería sin duda la de Raimundo, el primo de Emilio, personaje de vital importancia en el proceso de aprendizaje del narrador. Así como el profesor tuvo una influencia enorme en su pensamiento, en el desarrollo de su filosofía de la vida, su primo Raimundo va a ser otro de los personajes fundamentales en su desarrollo vital, en su proceso autoformativo. Raimundo Pache es un guitarrista recién llegado de París, imaginativo y seductor, tierno e infalible, ingenuo y fanfarrón. El mundo del que le habla es completamente diferente a todo lo que él conoce. Emilio escucha asombrado las aventuras que le cuenta su primo, un mundo inefable, casi de ficción por ser tan lejano a su mediocre realidad, historias en las que se mezcla el mundo del arte flamenco en una ciudad como París, un mundo denso, brillante, excitante, en el que era posible vivir del arte y gozar del amor. Raimundo le comenta que está desperdiciando la vida siendo aprendiz de mecánico, pero Emilio se acordaba de las enseñanzas del profesor de filosofía: “Total la vida da lo mismo. Se haga lo que se haga, siempre es un mal negocio” (74). Esta visión de la vida se irá repitiendo a lo largo de su aprendizaje, lo que nos recuerda el pensamiento schopenhaueriano y las palabras de Lukács mencionadas anteriormente. Pero Raimundo le asegura que: “tú lo que tienes que hacer es encontrar tu identidad... Tú tienes alma de artista... La vida no es para los cobardes, primo” (74). Así que le propone ser guitarrista, y la enseñanza más importante que Raimundo le ofrece para hacer de él un gran guitarrista es la de hacerle captar esa intuición necesaria en todo arte, enseñanza que contiene los obvios ecos schopenhauerianos que ya se han visto en *Juegos*.

Raimundo le enseña a tocar como si las manos le fuesen ajenas, prestadas, con la voluntad rendida a la música: “Deja que la guitarra suene sola, no fuerces la mano, deja que cada cosa haga su oficio” (95); “No se trata de tocar la guitarra, sino de que ella toque por sí misma” (98). Según el pensador alemán, “la música nunca expresa el fenómeno, sino únicamente la esencia íntima, el ‘en-sí’ de todo fenómeno, la voluntad misma. Por ello no expresa esta o aquella alegría singular y concreta... o dolor, o espanto, o júbilo, o regocijo, o serenidad, sino *la* alegría, *la* aflicción, *el* dolor, *el* espanto, *el* júbilo, *el* regocijo, *la* serenidad *mismos* en abstracto, lo esencial de tales sentimientos sin accesorios, sin los motivos que inducen a ellos” (Shopenhauer 355).

Emilio aprende pronto a tocar y acompaña a su primo en una gira de características kafkianas, con un grupo de gente de lo más variopinto, y pronto descubre en esta fase de formación y aprendizaje la sutil frontera existente entre la realidad y la ficción. Raimundo vivía de sus propias ilusiones y quimeras, convencido de la propia ficción que había creado en torno a sí mismo, creyendo que la gira estaba hecha de grandes artistas con un solo destino: el de triunfar. El anhelo, el afán de triunfar, sueños y deseos que, finalmente, acaban en decepción, ilustrando así el eco de esa frase que retumba en la mente de Emilio: La vida es una empresa que no cubre gastos. Raimundo, como Gregorio Olías, y como se va a ver, el señor Rodó, otro personaje que se cruza en el camino de Emilio, su “maestro” en cuanto al oficio de escritor, nos muestran al ser humano asombrado ante el mundo y oponiendo al destino la solución de la ficción.

El encuentro de Emilio con los límites de la realidad y los sueños, así como la reiteración del arte como manifestación de una idea, intuición, lo que hay al otro lado del espejo de la vida, aparece de nuevo con el señor Rodó, un funcionario de la Biblioteca Nacional, que se hospeda en su casa. Además, es escritor. Y es el señor Rodó quien le va a educar en cuanto al oficio de escritor. Emilio se siente fascinado por la clase de vida que lleva el señor Rodó, escribiendo hasta altas horas de la madrugada, con maletas rebosantes de papeles, manuscritos sin nombre, en espera de ser rescatados. En una de sus primeras charlas, el señor Rodó le pregunta a Emilio qué tipo de escritores le interesan y éste le responde que le interesan, sobre todo, Heráclito y Schopenhauer, y de éste último, lo que le interesa es su visión de la vida, lo ya mencionado poco rentable que es el vivir. Además, le comenta a Rodó que lo que también le interesa del filósofo alemán es lo que había dicho sobre el arte, la idea de esperar a que las cosas te hablen, como lo había dicho el profesor, como lo había sugerido Raimundo al decirle que dejara que la guitarra hablara por sí sola, y “que, ante las obras de arte, o ante un paisaje, hay que comportarse lo mismo que ante un rey; esperar a que sean ellos los que digan algo, porque si hablamos primero nosotros, sólo nos oiremos a nosotros mismos” (173).

Más adelante, Rodó reitera esta enseñanza, al confesarle a Emilio que tenemos que esperar hasta que esa obra de arte, o ese paisaje, las cosas de la vida, nos manden un mensaje: “Es decir, no razonarlas, sino mirarlas hasta tener una intuición” (232). De nuevo nos remite esta afirmación al pensamiento schopenhaueriano que ya se ha visto anteriormente, también en *Juegos*, en donde la intuición es materia prima, principal, necesaria, en la creación artística. Pero Rodó le dice que eso no es fácil que “el mundo casi siempre está mudo y no se sabe qué es mejor, si esperar a que hable o hablar tú por tu cuenta” (232). Para Rodó lo más difícil es ser sincero:

Para empezar cada uno de nosotros somos varios... Poseemos varios yoes, y cada yo tiene su historia y su manera de contarla. Y a menudo el yo que escribe no es el más original, o el más auténtico, o el más llamado a hacerlo, sino el más locuaz o el más brillante en apariencia. O el más atrevido. Saber cuál de nuestros yoes debe escribir, y conseguir que lo haga, ... eso es quizá lo más difícil y azaroso de todo. Porque, además, para ser sincero, no basta con quererlo; hace falta talento, y a veces hasta suerte. Llegar a ser uno mismo: ésa es la clave del misterio. (233)

Es la misma enseñanza que le dio a Gregorio Olías el personaje de don Isaías: “ser ante todo uno mismo”. Rodó nos ofrece también su visión sobre la relación existente entre la vida y la literatura, la realidad y las apariencias. En la explicación que de su vida le hace a Emilio, le confiesa que ya de niño le gustaba escribir, consiguiendo un éxito en estos comienzos que desembocó en ambiciosas expectativas por parte de su familia y amigos, quienes veían en él a un gran escritor con un futuro prometedor. Y así vivía, confiado en que iba a ser un gran escritor, que el mundo estaba lleno de personajes y situaciones que él, en algún momento, iba a convertir en una gran novela. Y vivía esperando “el gran día de las ofrendas”, esperando a que le llegara lo que el destino le tenía indudablemente deparado. Todos le tenían como un gran escritor en fase de escribir su gran novela, novela que acabó siendo un sueño, una ilusión: “¿Qué tal la novela?”, me preguntaban. Y yo hablaba de ella, apasionadamente, porque es verdad que la sentía dentro de mí, los personajes, las voces, el ambiente, el curso de la acción... Y vivía para la novela, atormentado por ella, merodeando en torno a ese mundo imaginario, y cediendo a veces a la sugestión de que la novela no sólo existía como proyecto sino que de algún modo era como si ya estuviese escrita, como si sólo tuviese que decidirme a hacerla, decir: ‘¡Ahora!, ¡ahora!’, para que aquel ensueño se convirtiera en realidad” (239). Y quedó atrapado en su propia leyenda, ya que no podía escribir, y tampoco podía contar la verdad a esas alturas de la historia. Quedó atrapado en su ficción, como le ocurrió a Gregorio Olías, al tomar ésta el protagonismo sobre la realidad. Y en la espera de que llegara el momento de iniciar, por fin, la escritura de sus grandes novelas, llegó un día en que se dio cuenta de que había

dejado pasar la mayor parte de su vida. Rodó le descubre a Emilio, en pleno proceso de búsqueda de su identidad, la naturaleza de su propia lucha vital, su propio *Bildungsroman* con sus múltiples experiencias de la vida, experiencias que muestran, una vez más, la frágil frontera existente entre la realidad y la ficción.

Emilio se enfrenta, de nuevo, con la asombrosa realidad del mundo de las apariencias en la aventura que le toca experimentar bajo la batuta de su jefe del taller, Osorio, un ser extraño, obeso y calvo, “lampiño y orondo, [...] y la voz fina, de tiple, [...] de una juventud anómala, [...] como un hombrón recién nacido, [...] un rostro inexpresivo y una actitud vagamente beatífica” (105). Este inquietante personaje le propone a Emilio que le dé clases de guitarra a su esposa, Adriana, una mujer mucho más joven que él, atractiva y seductora, insondable y enigmática. Como parece casi inevitable, entre ambos surge una complicidad que termina por convertirse en una historia de amor. Todo un homenaje metaliterario que Landero hace de *El curioso impertinente* (Pozuelo Yvancos 92). Osorio, morbosamente, le interroga cada día sobre las clases: qué hicieron, sobre qué hablaron, las reacciones de ella, cómo vestía, y, de la misma manera, interroga a su propia esposa. Al final de todo se descubre una farsa: cuando llega el momento de iniciar la huida que ambos habían planeado con tanta ilusión, Adriana descubre ante un asombrado Emilio, la otra cara de la moneda: “yo pensaba que todo esto era un juego, [...] una teoría, un hablar por hablar [...] Cosas que los enamorados se inventan por el puro gusto de inventar. Fantasías y promesas que valen por sí mismas, y que no necesitan demostrarse o cumplirse para ser sinceras y auténticas” (307). Así hablaba, “absorta en su discurso como una actriz en su papel” (314). Pero Emilio no podía dejar de creer en la realidad de esta farsa: “Pensé que, de algún modo, aquella historia falsa, aunque armada con piezas verdaderas, suponía un sacrificio [...] Pero también supe que nunca me revelaría lo que en aquella historia había de cierto y de fingido. No me lo diría, y esa duda me acompañaría ya para los restos” (317).

El final de la novela nos presenta a un Emilio decidido a superar los conflictos de la realidad y se despide para siempre del taller: “Y cuando subí la rampa, me pareció que escapaba al fin de la trampa de la hormiga león, [...] y que allí arriba me esperaban otras vidas con las que entrelazar la mía para formar de nuevo un laberinto de instantes, de promesas, de episodios sin principio ni fin” (322). Como la historia de este proceso autoformativo en su adolescencia, una historia sin fin, con un final que no es otra cosa que una ilusión de final, como ya se ha mencionado anteriormente, un final abrupto que deja las puertas abiertas al proceso autoformativo, mientras que el lector descubre que su búsqueda de identidad, como la del héroe ficticio, deviene simple búsqueda, que su vida es una autoformación continua y que su proceso formativo

no concluye, como ya dejó dicho Schopenhauer, en la satisfacción de sus impulsos naturales.

Dentro del pensamiento schopenhaueriano se considera que “la vida de cada individuo, si se abarca en bloque y en general, destacando tan sólo en los rasgos principales, es propiamente una tragedia; pero desmenuzada en sus detalles tiene el carácter de la comedia. Pues los trajines y ajetreos del día [...] son auténticas escenas de comedia. Pero los deseos nunca colmados, las esperanzas cruelmente pisoteadas por el destino [...] componen siempre una tragedia” (Schopenhauer 419). Esto es lo que ha logrado Luis Landero, la historia del proceso de aprendizaje de unos personajes con sus momentos cómicos y sus momentos trágicos, en donde nunca se deja de realzar la naturaleza trágica de la existencia. Sus novelas muestran que durante el proceso de aprendizaje de la existencia, todos perseveran en su ser y buscan el llegar a ser uno mismo, y en el camino del aprendizaje se produce un desencanto que se relaciona con el descubrimiento de un mundo en donde las cosas no son lo que parecen, en donde se confrontan la realidad y la ficción. Fingida o verdadera viven su realidad en su ficción y por ella crean su propio sistema de sentido, haciendo partícipe de ello al lector. Como dice Hidalgo Bayal, “Escritor y lectores forman parte del proceso: unos y otros perseveran en su ser, viven a través de Faroni o de don Quijote, encuentran en la ficción la supervivencia” (129). Retomando de nuevo la hipótesis de Paul Ricoeur, según la cual la humanidad descubre su identidad en las narraciones que se cuenta a sí misma sobre sí misma, los personajes de las dos novelas de Landero, en su búsqueda de identidad personal, han protagonizado un proceso autoformativo que se puede aplicar también al proceso autoformativo de la humanidad en su propia búsqueda de identidad, proceso que muy bien podrían recoger las dos *Enciclopedias del Género Humano* mencionadas en ambas novelas, y en las que sin duda se reflejaría la sempiterna ambigüedad de la naturaleza del ser humano, a caballo siempre entre los límites de la realidad y la ficción.

NOTAS

¹ El trasfondo autobiográfico de *Juegos* lo confirma el propio autor en el prólogo que ha escrito para la nueva edición (2005) que se ha hecho de la novela para conmemorar los 16 años de su primera aparición. Sin embargo, afirma que, aunque ha aprovechado ciertas experiencias personales, la historia de su personaje es autónoma y ajena a la suya. De la misma manera, aunque en *El guitarrista* cuenta Luis Landero episodios de su propia vida, no se puede considerar como autobiográfica ya que, como afirma Pozuelo Yvancos, carece del memorialismo necesario y adopta, en cambio, un registro irónico y distanciado (91-2).

² Ese carácter autorreflexivo y la importancia del pensamiento hegeliano en la construcción del significado de *Bildung* lo expone Hans-Georg Gadamer en el examen que del concepto *Bildung* hace en su obra *Verdad y Método* (38-48). Explica que *Bildung* describe más el resultado del proceso de transformación que el proceso en sí y que este resultado no se logra como una construcción téc-

nica, sino de un proceso interior de formación y cultivo y, por lo tanto, siempre se está en un constante estado de *Bildung*.

³ En una entrevista hecha recientemente Luis Landero afirma: “[...] me gusta ... Schopenhauer, porque en él [el padre de Landero] he visto un poco esa máquina del deseo, que es el hombre, que es también una máquina que se labra su propia desdicha, con esos deseos, con ese ser esclavo de la pura voluntad de vivir”.

⁴ La novela quedaba fuera de lugar: “Hijo, tú nunca leas novelas, nunca caigas en ese vicio, porque ya lo dice la palabra: novelas, no velas, es decir, no verlas, y así debían llamarse, no verlas, con la advertencia de la erre” (23). Se podría llegar a pensar que esa “erre” pudiera ser también la “erre” de “realidad”, advirtiendo, así, del peligro de que las novelas puedan llegar a superar o suplantar la realidad, ya que eso fue, precisamente, lo que le pasó a Gregorio Olías en su madurez.

⁵ Jorge Luis Borges, quien manifestó en más de una ocasión su gusto por la metafísica de Schopenhauer, ofrece en *Otras inquisiciones* su interpretación sobre el pensamiento del filósofo alemán acerca de la vida y los sueños: “Si el mundo es el sueño de Alguien, si hay Alguien que ahora está soñándonos y que sueña la historia del universo, entonces la aniquilación de las religiones y de las artes, el incendio general de las bibliotecas, no importa mucho más que la destrucción de los muebles de un sueño. La mente que una vez los soñó volverá a soñarlos; mientras que la mente siga soñando, nada se habrá perdido. La convicción de esta verdad, que parece fantástica, hizo que Schopenhauer comparara la historia a un caleidoscopio en el que cambian las figuras, no los pedacitos de vidrio, a una eterna y confusa tragicomedia en que cambian los papeles y máscaras, pero no los actores”.

BIBLIOGRAFÍA

- Buendía López, José Luis. “Landero, al otro lado del espejo.” *Cuadernos hispanoamericanos* 492 (1991): 134-38.
- Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1991.
- García, José. “Juegos de la edad tardía, apoteosis del discurso literario.” *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 20 (1995): 101-25.
- Hegel, G. W. F. *Fenomenología del Espíritu*. México: F.C.E., 1981.
- Hidalgo Bayal, Gonzalo. “La ficción y el afán. (Ensayo sobre Luis Landero).” *Cuadernos Hispanoamericanos*. 535 (1995) 112-29.
- Landero, Luis. *Juegos de la edad tardía*. Barcelona: Tusquets, 2002.
- . *El guitarrista*. Barcelona: Tusquets, 2002.
- Lukács, G. *Teoría de la novela*. Barcelona: Edhasa, 1971.
- Murillo, Enrique. “La actualidad de la narrativa española.” *Los nuevos nombres: 1975-1990. Historia y crítica de la literatura española*. Vol. 9. Ed. Francisco Rico. Barcelona: Editorial Crítica, 1992. 299-305.
- Pope, Randolph D. “La realidad de la imaginación en *Juegos de la edad tardía* de Luis Landero.” *España Contemporánea* 4.2 (1991): 59-67.
- Pozuelo Yvancos, José María. “Última narrativa española (2001-2002).” *Siglo XXI. Literatura y cultura españolas* 1 (2003): 83-102.

Rodríguez Fontela, María de los Angeles. *La novela de autoformación: una aproximación teórica e histórica al “Bildungsroman” desde la narrativa española*. Oviedo: Reichenberger, 1996.

Schopenhauer, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*, Vol. I. Edición de Roberto R. Aramayo. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2003.