

## Luis Landero en el país de Maricastaña. Apuntes sobre la estética de *Juegos de la edad tardía*

---

LUIS BELTRÁN ALMERÍA  
*Universidad de Zaragoza*

La novela de Luis Landero *Juegos de la edad tardía* ha obtenido un triunfo resonante al lograr los dos premios de mayor prestigio en España, el de la Crítica y el Nacional de Literatura, de 1990. Este reconocimiento ha ido paralelo al dispensado por el público -van once ediciones al escribir estas páginas- y por la crítica -que ha apreciado el alto valor de la novela casi unánimemente.- Teniendo en cuenta que se trata de una novela voluminosa y de un autor novel, el éxito obtenido adquiere mayor relevancia. Y, sin embargo, no estamos ante una obra cortada con los patrones de la mera complacencia del actual gusto lector y de las necesidades editoriales, sino ante una obra cuyo único compromiso son *las leyes del género novelístico*.

En tales condiciones es legítimo suponer que pueden esconderse en esta novela profundas lecciones literarias y que es posible rastrear algunos de los más preciados secretos del género. ¿Cómo, si no, explicar el impacto conseguido por la novela en condiciones tan desfavorables? Algo profundo, y al mismo tiempo patente para críticos y público lector, aunque difícilmente aprehensible, debe operar entre líneas en la novela de Landero.<sup>1</sup>

La primera imagen pública de *Juegos de la edad tardía* (en lo sucesivo, *JET*) ha subrayado la deuda de Landero con los clásicos de la novela, desde Cervan-

<sup>1</sup> En el año y medio transcurrido desde su publicación -en octubre de 1989- no ha habido lugar más que para el acercamiento de la crítica periodística. Esta crítica tiene un límite claro: orientar al público comprador y lector-. Y, por tanto, se ha apoyado en dos propósitos: uno, señalar las deudas de esta novela con los clásicos; y dos, presentar los rasgos esenciales de la novela en la mayor armonía posible con las exigencias de los gustos imperantes en el mercado. Este tipo de acercamiento a la novela, y a la obra literaria en general, sólo en muy escasa medida puede tener utilidad al investigador del arte verbal: solamente resulta útil en la medida que aporta algunas pistas a las razones de la favorable acogida del público -aunque no todas- y aporta una primera imagen pública de la obra.

tes al siglo XX. La comparación de elementos del contenido temático de JET con el *Quijote* y con obras de Kafka, en especial *La metamorfosis* y *El Castillo*, es insistente y reiterada. El héroe de Landero se llama Gregorio como Samsa y se despierta una mañana confundiendo la realidad con cierto aire de haber sufrido una metamorfosis.

Sin embargo, un rastreo de fuentes llevaría a muy pobres conclusiones. El mismo autor ha señalado más influencias de las que han sido apuntadas entre todos los críticos juntos y, sobre todo, ha subrayado el carácter limitado que tienen tales influencias:

Kafka para mí es uno de los autores más queridos, y además es uno de los que más representan el siglo XX. Igual que se habla hoy de la España de Goya, probablemente dentro de dos siglos se hablará de la Europa de Kafka. Tengo muy claro que las posibles influencias son muy remotas, lo mismo que me sucedió con Cervantes, pero también hay un poco de juego, de guiño cómplice con mis gustos literarios. (*El Correo español*, 20 de mayo de 1990).

La relación de Landero con Kafka y Cervantes, y aun con Flaubert, Dostoievski y Camus, es más profunda que una cuestión de semejanza más o menos trivial, o de influencia de los clásicos sobre el escritor novel. El tipo de relación que mantiene Landero con los novelistas clásicos no se basa en coincidencias superficiales, sino en el contacto y comunión profundos con las leyes sagradas de la novela como género. Un análisis de similitudes de contenido o formales llevaría a extrapolar lo superficial e ignorar lo profundo y sustancial de la novela de Landero.

#### EL DIÁLOGO Y LA VIDA

Vamos a enumerar una serie de rasgos genéricos que aparecen en *JET* y que, lejos de construir un círculo de coincidencias, ponen de manifiesto una profunda unidad orgánica, cuyo carácter abordaremos más adelante.

El primero de esos elementos es el diálogo. Algunos críticos han llamado la atención sobre el papel del teléfono. Otros se han fijado en la rareza, excepcionalidad más bien, de estos diálogos. El mismo Landero ha hablado de su "desconfianza" ante el diálogo, de su admiración por los diálogos cervantinos y, más tarde, por los de Valle Inclán y Rulfo:

Siempre tuve mucha desconfianza hacia el diálogo. Creo que los que escribimos en castellano hemos mantenido grandes prevenciones hacia ese recurso. Yo creo que los grandes diálogos de nuestra literatura son los de Cervantes en el *Quijote*. A partir de ahí, ¿Cómo pueden dialogar los personajes, cómo hacer dialogar? (*Leer*, diciembre 1989, p. 34).

Hay en efecto un cierto hilo conductor entre los diálogos quijotescos y los de la novela de Landero: ambos son *diálogos en el umbral*, esto es, en ambos casos se da una situación excepcional que purifica la palabra de todo automa-

tismo y del carácter cosificado de la vida -“Un lenguaje popular pero perfectamente literaturizado, y que logra crear un clima poético” (*Leer*, diciembre de 1989)- y obliga al hombre -al personaje- a descubrir los estratos más profundos de la personalidad y del pensamiento.<sup>2</sup> Al situarse en esa posición excepcional, los interlocutores en el umbral se transforman en ideólogos, necesariamente han de orientarse en una situación poco común, para la que no sirven las pautas habituales de comportamiento. Así sucede con Don Quijote y Sancho, así sucede también con Faroni y Gil.<sup>3</sup> En estos diálogos queda de manifiesto la naturaleza dialógica de la verdad, esto es, que la verdad en cuanto fenómeno sólo es posible en la interacción de dos conciencias. Y no sólo eso, estos diálogos muestran también la naturaleza dialógica del pensamiento humano acerca de la verdad. Por eso, Gil y Sancho terminan dando su lección, haciendo su aportación a la construcción de la verdad fenoménica. Esta es la diferencia entre el papel del *tonto* en una obra de transcendencia dialógica y el mismo papel en una obra ordinaria -donde el tonto queda limitado a su papel cómico.<sup>4</sup> Otra figura de esta percepción diferenciada de la verdad es la del hombre ridículo -representado en *JET* por Olías- al que una aguda conciencia de sí mismo convierte en estrambótico y cuya obsesión por su “verdad” determina su relación con la gente y crea la soledad característica de estos personajes.

<sup>2</sup> El “diálogo en el umbral” (*Schwellendialog*), es, según Bajtín, una derivación del diálogo socrático, caracterizado por una mayor libertad compositiva al desprenderse de la naturaleza historiográfica y memorialística del diálogo socrático. Según Bajtín, se utiliza profusamente en la literatura helenística y romana, luego durante la Edad Media y, finalmente, en la literatura del Renacimiento y la Reforma (Bajtín, *Problemas de la Poética de Dostoievsky*, FCE, México, 1986, p. 158). La noción del umbral es también bajtiniana. Con ella Bajtín alude a una situación de crisis: “el hombre se siente como si estuviera en el umbral” (*Ibid.*, p.242). El umbral es una situación caracterizada por un espacio y un tiempo radicalmente distintos del espacio-tiempo biográfico. “Todo su mundo [el de Dostoievsky, cuyo principio máximo es el umbral] vive en la frontera misma con su contrario”. (*Ibid.* p.250) “Todos los encuentros *decisivos* de un hombre con otro, de una conciencia con otra siempre se cumplen en las novelas de Dostoievsky “en el infinito” y “por última vez” (en los minutos de una crisis), esto es, se llevan a cabo en un mismo espacio-tiempo del *misterio carnavalesco*” (*Ibid.*, p.251-252). La misma lógica preside *JET*.

<sup>3</sup> El héroe ideólogo ha sido definido con estas palabras por M. Bajtín:

A Dostoievsky no le importa qué es lo que el héroe representa en el mundo, sino ante todo, qué es lo que representa el mundo para él y qué es lo que viene a ser para sí mismo. (*Ibid.*, p.71).

Esta percepción del héroe comporta “métodos especiales de representación y caracterización” y, por supuesto, no es exclusiva del héroe dostoiévskiano. La dimensión ideológica de Raskólnikov es compartida por Gregor Samsa, Josef K., el cónsul Geoffrey Firmin y su hermano Hugh, o el doctor Bernard Rieux, entre otros héroes de la novela del siglo XX.

<sup>4</sup> La oposición entre pensamiento dialógico y pensamiento monológico es la piedra angular del método bajtiniano. Diferencia ambos tipos de pensamiento su distinta relación con la verdad: mientras en las manifestaciones del pensamiento monológico la verdad aparece abarcable en los límites de una sola conciencia -aunque sea la verdad relativista, la certeza moderna-, en el pensamiento dialógico la verdad sólo puede aparecer como fruto de un diálogo entre conciencias al ser inabarcable por una única conciencia.

De ahí, entre otros muchos aspectos, el distinto papel del *tonto* según sea el cariz de la obra. En la obra monológica -por ejemplo, cualquier drama barroco-, el *tonto* juega un papel totalmente subordinado al héroe, en quien confluyen y se depositan los valores. Estos valores solo alcanzan al *tonto* por refracción. La contribución del *tonto* en una novela dialógica es sustancialmente superior. Ya Sancho Panza tiene, en este sentido, un carácter precursor.

Motores del diálogo en el umbral son la confrontación y la provocación sistemáticas (anácrisis y síncretis). Ambos procedimientos son elementos esenciales y tienen su origen en el *diálogo socrático* -que también se basa en diálogos en el umbral.<sup>5</sup> La confrontación y la provocación vienen dadas, en este caso, por procedimientos temáticos y no por la propia lógica del género -no se trata de un género explícitamente orientado hacia la investigación ideológica, sino de una novela. La confrontación es posible porque Olías se sitúa en la ciudad y Gil en el campo. La visión mítica de la ciudad desde el campo hace posible esa confrontación a través del diálogo telefónico. La anácrisis o provocación es ejercida en primer lugar por Olías, que da vida a Faroni, y después por Gil que exige el cumplimiento de las expectativas creadas por Olías/Faroni. El propio juego de réplicas del diálogo va tirando del discurso en paralelo con la situación temática del diálogo. En esto los diálogos de *JET* se parecen a los diálogos socráticos: hay una necesidad de conocimiento y una necesidad de la verdad.

Los diálogos entre Faroni y Gil ponen a prueba el "afán" de Olías, la idea de Gil, pero esa puesta a prueba de la idea por el diálogo es, al mismo tiempo, la puesta a prueba de la idea que representa Faroni. La imagen de la idea que se desprende de esta puesta a prueba es una imagen a la vez patética y cómica. Esta combinación de patetismo y comicidad produce el absurdo. Los críticos que han puesto reparos al alcance de esta novela han señalado la ausencia de sentido trágico y su disgusto por la dimensión paródica -cómica-. Este tipo de actitudes expresa más bien una percepción estética deformada, una idea estética vulgar, en la medida que hace demasiadas concesiones al patetismo -al retoricismo. Una imagen de la idea que responda a un planteamiento ideológico profundo ha de basarse en la comicidad absurda y en la conmiseración con el personaje.<sup>6</sup>

Pero el diálogo en *JET* es algo más que una forma compositiva, por importante que está sea. Sería un error ver sólo el diálogo entre Faroni y Gil. Existen otros diálogos que no aparecen formalizados y cuya importancia es decisiva para la construcción estética de la novela. El diálogo entre Olías y Faroni, el diálogo fabulador, entre dos personas que comparten un mismo cuerpo, constituye el núcleo de la novela: una novela de *crisis*, que escenifica el proceso de abandono de la primera personalidad del héroe para asumir otra y su fracaso. Este "diálogo" va segregando la imagen de esa transición fracasada, una imagen patética y cómica.

<sup>5</sup> Bajín define de esta manera ambos fenómenos:

La síncretis era una confrontación de diversos puntos de vista sobre un objeto determinado.(...) Por anácrisis se entendían los modos de provocar el discurso del interlocutor, de hacerlo expresar su opinión manifestándola plenamente (...) La anácrisis es provocación de la palabra por la palabra (*Ibid*, p.156).

Anácrisis y síncretis son dos procedimientos retóricos en el diálogo socrático. Más allá de este género se despojan de este sentido puramente retórico y alcanzan su máxima realización artística.

<sup>6</sup> M. Bajín ha establecido la existencia de dos grandes líneas en la novela europea: una retoricista y otra carnavalesca. Ambas líneas expresan la doble tendencia hacia el pensamiento monológico y el pensamiento dialógico, que dominan cualquier tipo de manifestación de la creación ideológica -y, por tanto, literaria-. Y mientras la carnavalesca es la característica del dialogismo, el retoricismo -o la influencia de los géneros retóricos en los géneros literarios- es la nota esencial del monologismo literario. (Bajín, "La palabra en la novela", en *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, p.182-236).

Pero hay todavía otro diálogo más profundo, un diálogo entre voces especiales, símbolos especiales, que son la voz de la naturaleza, la voz del pueblo, la voz de Dios y la voz de la vida misma.<sup>7</sup> Estas voces no aparecen incorporadas a un portavoz determinado -a excepción quizá de la voz de Dios, que toma cuerpo en Don Isaías, pero también en Santos Merlín. Las voces de la naturaleza y del pueblo aparecen en todos los personajes, especialmente en Angelina y la suegra -que, en cuanto arquetipo, no cumple otra función que dar cuerpo a esa voces. La voz de la vida misma ocupa un lugar especial en esa trama de voces: es siempre la última palabra, una palabra que no admite réplica, pero que permite una escapatoria moral al personaje:

Era como en los cuentos de niño, cuando el hada madrina convierte la calabaza y los ratones en coche de caballos, la casa del pescador en luciente palacio, el mísero pan en oro auténtico. Así era el mundo, así de sutil la frontera que separaba la realidad de la ficción: un gato y un hombre vestido de negro, un zapatito de cristal que sólo por una talla no te convierte en reina, una palabra que por una sílaba trabucada transforma en tumba la cueva vehemente de tesoros. "Así es la vida", se dijo mientras pagaba con gusto el 70% del precio convenido (p. 213).

Se trata de un discurso autosuficiente -no admite réplica- que representa un cierto equilibrio -siempre momentáneo- entre la idea y su frustración. "Soy un poeta de la vida", se dice Gregorio en un momento de exaltación poética:

Volvió a sentirse un gran poeta sin palabras, con tanta fortuna y convicción que, cuando salieron del parque, se prometió que en adelante no leería otro libro que el libro abierto de la vida (p. 67).

La voz del pueblo y la voz de la naturaleza surgen, en cambio, como réplicas al delirio de Gregorio Olías. Frente a la voz del "afán", las voces de la naturaleza y del pueblo proporcionan un contraste de estilos y voces que provoca situaciones cómicas y arrastra al propio Olías a responder en el mismo tono de voz. Véanse, como ejemplo, los diálogos de Olías con Santos Merlín en la página 225 y en la página siguiente el diálogo de Gregorio con Angelina. Las voces

<sup>7</sup> El problema de cómo una conciencia se monologiza olvidando a las personas portadoras de las palabras ajenas preocupó a M. Bajtín. El pensador ruso hace la siguiente observación sobre un momento importante del proceso de monologización de la palabra:

La conciencia creativa a menudo reúne y personaliza las palabras ajenas, las voces ajenas llegadas a ser anónimas, en unos símbolos especiales: "la voz de la vida misma", "la voz de la naturaleza", "la voz del pueblo", "la voz de Dios", etc. (M. Bajtín, "Hacia una metodología de las ciencias humanas", en *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI eds. 1982, p.386).

Estas líneas parecen sugerir la existencia de una trama de retóricas: la retórica natural, la retórica vital, la retórica popular, la retórica divina, que subyacen en las voces comunes, en ese fenómeno que todos llamamos la voz propia. Estas retóricas son los componentes fundamentales de la "voz propia", a la que definen según una peculiar combinación individual. En la novela -y, por supuesto, en *JET*- los personajes conforman su personalidad mediante una combinación determinada de estas retóricas que les es propia.

del diálogo en la tertulia -en el paraíso- tienen un carácter celestial. A Ollás las palabras del maestro le recuerdan “un manantial alpino” y percibe una dimensión mágica en sus gestos (“una sombra le oscureció la frente, como una mano que hace un pase de magia ante unos ojos débilmente cerrados”, p. 225). Angelina, por el contrario, replica al delirio de Gregorio con displicencia callejera:

¿Te acuerdas de que tú te reías de que yo era un buen poeta?  
-Ya estamos (p. 226).

y después añade:

-Lo que pasa es que se están riendo de ti. Y tú sin darte cuenta (*Ibid.*).

Más allá del poliestilismo de resultados cómicos, esta concurrencia de voces simbólicas que toman diferentes personalidades expresa un fenómeno antiautoritario, al permitir la materialización de diálogos profundos más allá de la aparente intrascendencia de algunas situaciones novelísticas. En otro tipo de novelas estas situaciones darían lugar a simples diálogos costumbristas, pero en *JET* estos cambios de estilo no buscan la tipificación, la caracterización realista. Son el resultado de la dialogización de esas voces especiales que expresan precisamente un esfuerzo simbolizador.

#### LA RISA Y LA IDEA

Un segundo elemento central en la arquitectura de *JET* es la risa: la risa callada. Las particularidades que se desprenden de este eje organizador de la novela no son simples manifestaciones de una voluntad individual creadora, ni tampoco meros recursos temáticos, más o menos inspirados en anteriores obras y escritores. Los fenómenos que giran en torno a la presencia de la risa -en nuestro tiempo, un tipo especial de risa: la risa callada- poseen una profunda unidad orgánica, unidad que se expresa en la gestación de un determinado género literario -un tipo de novela específico- y que se forja en la desvalorización de las situaciones de la vida. Esa unidad orgánica que expresa una peculiar forma genérica es la unidad de la *sátira menipea*.<sup>8</sup>

M. Bajtín ha descrito las características de la sátira menipea que han conformado, en combinación con las del diálogo socrático, un tipo nuevo de novela, el que él denomina *novela polifónica* y que se expresa en las novelas de Dostoievski y, posteriormente, en las de Kafka, en *La Peste* de Camus, etc.<sup>9</sup> Tales

<sup>8</sup> La *sátira menipea* es uno de los géneros cómicos -el más interesante- de la Antigüedad. Recibe su nombre de Menipo de Gadara cuyas sátiras se han perdido, aunque se conocen sus títulos gracias a Diógenes Laercio. Las menipeas más conocidas en la época actual son las de Luciano de Samosata, escritor del siglo II, que suele utilizar a Menipo como uno de sus personajes preferidos. Un análisis detallado de la sátira menipea puede verse en Bajtín, *Problemas ...*, p.157-171.

<sup>9</sup> La expresión “un nuevo tipo de novela” referida a la *novela polifónica* quizá resultara para Bajtín insuficiente. En diversos lugares insistió en que la novela polifónica era un género nuevo aunque también utilice fórmulas más prudentes “una nueva subespecie de novela” (*Ibid.*, p.376). La principal característica de este nuevo género es la de “presentar nuevas exigencias con respecto al

características son el papel relevante de la risa, una enorme libertad de invención temática y filosófica, la aparición de situaciones excepcionales que ponen a prueba la idea, la combinación de libre fantasía, simbolismo y elementos místico-religiosos con un naturalismo de bajos fondos, la preferencia por las últimas cuestiones existenciales, la presencia de tres planos -tierra, cielo, infierno- en una síncretis dialógica, la aparición de fantasías experimentales -tales como la observación desde un punto de vista inusitado-, la experimentación psicológico-moral -la locura, por ejemplo-, la irrupción de la palabra inoportuna -el escándalo-, oxímoros y contrastes, elementos de utopía social -sueños, viajes a lo desconocido-, géneros intercalados, pluralidad de estilos y una nueva actitud hacia la palabra, y finalmente, elementos de actualidad próxima. Estas características son también las de *JET*, cuya unidad orgánica es la unidad de la sátira menipea, tal como vive en la novela dialógica.<sup>10</sup>

La risa aparece en *JET* elevándose por encima de las situaciones irremediables, y liberando a Olías de la opresión de sus engaños. Con recursos irónicos la narración interrumpe y supera los momentos patéticos, desplazándolos mediante un discurso abierto a todas las posibilidades de la imaginación. En la faceta del contenido esto significa una amplísima libertad de invención temática e ideológica. En este marco caben todos los elementos extraordinarios que flotan en la atmósfera de *JET*: los elementos premonitorios de la primera parte, la extraña afinidad entre Olías y Faroni, la ausencia de todo personaje que no tenga una intervención directa en el advenimiento del destino, esa expectativa permanente de la sorpresa, la creatividad literaria e ideológica de la pareja Olías-Gil, el hallazgo final del Círculo Cultural Faroni, etc. Por defecto, esta libertad supone la supresión de todos aquellos impedimentos que una verosimilitud estrictamente realista o mejor, documentalista, sembraría en el limpio trazado de objetivos de la novela. Nada inesencial permanece, por consiguiente, en el trazado de motivos de la novela. Toda innovación temática viene dictada por la necesidad de poner a prueba la idea y no tanto por la lógica realista de moldear el destino del héroe, que desde la primera página se configura con el perfil tragicómico del absurdo. Todavía más, la puesta a prueba de la idea requiere situaciones excepcionales, provocadas por la relación paradójica que se establece entre Olías y Gil y por la misma locura de Olías, y repugna el automatismo de las relaciones "realistas", que tienen su modelo en el costumbrismo más o menos tópico. Como ya hemos advertido anteriormente, el propósito básico de este tipo especial de novela, indagar en los estratos más profundos de la dimensión humana, buscar la verdad, conlleva colocar a los personajes ante cuestiones últimas y borrar todo automatismo, todo resabio mecánico de la dinámica temática -y, como veremos después, discursiva- de la novela.<sup>11</sup>

pensamiento estético" (*Ibid*, 378). Este nuevo pensamiento estético expresa una conciencia que se ha apropiado el mundo einsteiniano frente al viejo orden científico newtoniano.

<sup>10</sup> *Ibid*, p.159-193.

<sup>11</sup> Piénsese en novelas como *Crimen y castigo* o *La peste*. La excepcionalidad de las situaciones de las que arrancan -el asesinato de la vieja usurera por Rodión Raskólnikov o la aparición de la peste y el aislamiento consiguiente de Orán- colocan a los personajes fuera de toda rutina y los obliga a encararse con cuestiones últimas, habitualmente relegadas.

Los principios de la confrontación y la provocación operan más allá del plano dialogal. También operan en el plano del libre juego de la imaginación narrativa y su labor adquiere una dimensión tan relevante como en el diálogo para determinar la dinámica del relato. Fruto de esta labor provocadora y confrontadora es una, en apariencia, extraña colaboración entre elementos fantásticos, simbólicos o religiosos y elementos caracterizadores de la miseria material y moral. En *JET* estos elementos de miseria aparecen en toda la novela, pero en especial, están representados por la pensión a la que huye Gregorio y por Antón Requejo, personaje del mundo de los bajos fondos. Otra manifestación de la tendencia permanente a confrontaciones simbólicas viene dada por la concurrencia en las novelas de este tipo de tres planos simbólicos: la tierra, el cielo y el infierno. En *JET* la tierra es la vivienda familiar de Olías y su trabajo en Requena y Belson; el cielo esta representado por la imaginación literaria de Olías y El Café de los Artistas es la más nítida imagen; y, por último, el infierno tiene la forma de la pensión de Doña Gloria. También el Círculo Cultural Faroni, máximo exponente del afán de Gregorio, se instala en una cuadra, con lo que adquiere el doble sentido de paraíso e infierno (p. 217).<sup>12</sup>

Esta necesidad de confrontación y provocación posibilita todo tipo de procedimientos experimentales. Dos procedimientos experimentales adquieren importancia en *JET*: uno, psicológico-moral: la locura, no exenta de sentimientos de culpabilidad, que se va apoderando de Olías y que ayuda a precipitar los acontecimientos; y otro fantástico: la observación desde arriba que representa Don Isaías. Esta observación desde arriba, o desde un punto inusitado -al igual que la locura-, tiene precedentes en la literatura clásica, recuérdese sin ir más lejos al diablo Cojuelo, levantando los tejados de las casas para mejor observación -aérea- de don Cleofás.<sup>13</sup>

Esta dinámica de confrontación y provocación alcanza también al discurso verbal. El oxímoron es un recurso habitual de las páginas de *JET*. Faroni presenta triunfalmente en su imaginación a Gil en el Café de los Artistas a los maestros: "el señor Fausto Cienfuentes, el gran químico inventor de la energía sentimental" y "don Feliciano Ballesteros Matamoros, ilustre arquitecto de rascacielos subterráneos" e incluso alguien responde a la pregunta "¿quién es ese?" en tono admirativo "Es Dacio Gil, la hiena del páramo", cuando unas cuantas líneas antes Olías piensa "Pobre Gil (...) pobre hiena feucha" (p.259).

<sup>12</sup> Este tema, el *topos* del paraíso terrestre, alcanza una singular importancia en la novela polifónica. En *Bajo el volcán* adquiere un relieve singular por la recurrencia de la interrogación "¿Le gusta este jardín?" y el propio Lowry aclara en su conocida carta al editor Mr. Cape:

El jardín es el Jardín del Edén, interpretación que el Cónsul trata de discutir con Mr. Quincey. Es también el mundo (M. Lowry, "A Jonathan Cape", en *El volcán, el mezcal, los comisarios...*, Tusquét, Barcelona, 1971, p.47).

Macondo, Comala, Santa María y Orán son también, al mismo tiempo, infiernos y paraísos.

<sup>13</sup> La experimentación psicológica y moral también es un recurso habitual en las grandes novelas. El *Quijote* es un buen ejemplo de experimentación psicológica -la locura-, *Crimen y castigo* y *Los hermanos Karamazov* son ejemplos de experimentación moral. Un caso de experimentación psicológico-moral nos lo proporciona la ebriedad del Cónsul Firmin en *Bajo el volcán*.

La palabra inoportuna es el recurso que hace explotar la tensa situación que vive Olías en la pensión de doña Gloria. Los gritos de Paquita -*Socorro! ¡Policía! ¡Policía! ¡Al ladrón que se escapa!* (p.322) -y de doña Gloria -*¡Granuja!*- fuerzan la situación hasta alcanzar el dramatismo que desencadena el pretendido crimen de la palmatoria de bronce, que llevará definitivamente a Gregorio a la fuga.

Otra manifestación de las dinámicas de la provocación y la confrontación en el seno del discurso verbal nos la dan los géneros interpolados, la poesía y las dedicatorias faronianas, que resaltan la pluralidad de estilos y tonos característica de este tipo especial de novela. El tono lírico de los poemas de Faroni adquiere un fuerte sentido cómico: concentra toda la ironía que se halla dispersa en el tratamiento poético de la prosa narrativa de *JET*. Pero no sólo la comicidad marca estos fragmentos poéticos (véase especialmente los del capítulo XIV), la estilización que la genera -basada en el Romancero, en Cervantes, etc.-, además de aportar el tono cómico, proporciona el sentido poliéstilístico necesario en un género que debe exprimir las posibilidades de la palabra como material literario.<sup>14</sup>

Pero estos juegos verbales tienen un sentido que va más allá de la mera orientación del escritor hacia la superficie textual. La dimensión trascendente que domina toda la composición narrativa y verbal -eso que hemos llamado el *umbral*- da un sentido trágico -a la vez patético y cómico- a la pluralidad de estilos y de tonos. Y no es sólo ese sentido cómico-patético -el sentido de la tragedia moderna-, esta tragedia también se expresa en las referencias a la actualidad inmediata: las alusiones al "General" y a la represión política, a la subordinación del campo a la ciudad, al vitalismo agónico que se respira -la obsesión por el triunfo y por el fracaso- ... Ningún elemento compositivo, por parcial que pueda parecer, carece de un vínculo íntimo, de un compromiso, con los grandes debates que recorren al hombre actual.<sup>15</sup>

Todos los indicios apuntados hasta aquí sólo pueden ser cabalmente comprendidos en el marco de la profunda unidad orgánica que sustenta la novela dialógica: unidad que se vertebra en torno a los ejes de la confrontación y la provocación, pero que se alimenta del más profundo y sensible de los alientos

<sup>14</sup> También el *Quijote* es un paradigma de incorporación de la poesía a la novela. Casos más actuales de incorporación de la palabra poética o de otros tipos especiales de palabra podemos verlos en *Bajo el volcán* -canciones, anuncios, etc.- o, en *La peste*, los también ridículos afanes poéticos del viejo Grand.

<sup>15</sup> Hay aquí un aspecto ideológico sobre el que quizá convenga proponer una cierta reflexión: es el vitalismo agónico. El vitalismo es el contenido de la literatura -da igual que hablemos de poesía, novela o teatro- del siglo XX. Sin embargo, ese vitalismo ha sufrido una evolución. Del vitalismo triunfante de los poetas de la generación del 27 hemos pasado a un vitalismo decadente, agónico, presente en esas voces poéticas seniles que apuntan en la poesía más actual. También existen estas voces seniles en la novela, y así ha sido leída *JET* -"la derrota de las ilusiones", "la vida es un completo fiasco", han sido algunos titulares con los que la prensa ha presentado entrevistas o críticas a esta novela. Pero, a diferencia de otras obras plenamente vitalistas *JET* va más allá de ese vitalismo decadente. El encuentro final del nuevo jardín compartido con Gil es el símbolo de la superación de esa agonía vital. Hay en ello la plasmación de un pensamiento que no se agota en los límites del monologismo -que no reconoce otra cosa más allá del vitalismo.

humanos, alcanzado gracias a la desestimación de todo lo superficial y accesorio. Esta percepción íntima de la tragedia humana se ofrece en determinados momentos históricos, en los momentos en que las tendencias centrífugas de la desintegración social y cultural se imponen a las tendencias centrípetas del orden social. Sólo los momentos de extrema desvalorización de las posibles situaciones externas en las que el hombre se arropa y “su conversión en papeles representados” en el escenario del teatro universal, según la voluntad de un destino ciego, proporcionan los elementos estéticos necesarios para la gestación de variantes más sutiles y profundas de la novela.<sup>16</sup> La descomposición del mundo rural que persistía en Europa -y, sobre todo en España- en las últimas décadas, absorbido por un mundo urbano que ha aniquilado una cultura oral, unas tradiciones y unas pautas sociales que conforman el mundo de valores del hombre del campo, ha producido unos valores artísticos que sólo pueden ser integrados en un género que vive de la descomposición histórica: la novela. Y sólo pueden alcanzar estos valores su plena relevancia estética en un tipo de novela que forge su lógica interna en la unión indisoluble de todos esos elementos. Así lo cuenta el propio Landero:

En mi pueblo, que es un pueblo de Extremadura perdido de la mano de Dios, cuando yo era chico veíamos la ciudad como algo maravilloso, enfatizado por el cine, el teatro y otras cosas. Date cuenta que en aquel pueblo no había luz eléctrica, agua corriente y otras comodidades urbanas. Entonces todo esto hacía que la ciudad fuera un sitio lejano y maravilloso para nosotros. Por supuesto, de mi pueblo huyeron hacia las ciudades muchos emigrantes, generación tras generación. Al cabo del tiempo haces el balance de lo que le pasó a toda esta gente. A algunos les fue bien, venían con una fe bíblica, como Moisés conduciendo a su pueblo hacia la tierra prometida o como aquellos conquistadores que se iban a las Indias atraídos por sus tesoros fabulosos. En cambio a otros, a la mayoría, no les ha ido tan bien y encuentras que han caído víctimas de algo (...). Entonces yo viví, durante los sesenta, este período de emigración e ilusiones y de derrotas de miles de ciudadanos. No sé cómo ni a partir de qué momento yo empecé a ver la imagen de un hombre maduro, incluso viejo, pero que había alimentado muchos afanes. También es algo que me vino por mi padre (...). Creo que es algo bastante biográfico, pero biográfico en el sentido que uno es todos y su entorno más lo que lees (*Diario 16*, 9 de diciembre de 1989).

Este tipo de novela, basada en la unión indisoluble de estos elementos - sólo en apariencia dispares- representa, según M.M. Bajtín, un nuevo tipo de novela. Esta variante incorpora rasgos de los géneros tradicionales y de la novela moderna, pero ninguno de esos rasgos tradicionales consigue imponer su hegemonía sobre el resto. Podemos encontrar en *JET* rasgos de novela de aventuras: la huida y el viaje, ese sentido de la sorpresa... También podemos encontrar rasgos de novela costumbrista: la fascinación por la ciudad, la caracterización de Angelina y su madre... O podemos señalar rasgos de novela bio-

<sup>16</sup> Bajtín, *Problemas ...*, p. 168.

gráfica, al fin y al cabo se señalan los momentos fundamentales en la vida de Gregorio Olías. E incluso de novela psicológica: el afán, el sentimiento culposo de Gregorio, la necesidad de la fantasía. O de la novela de aprendizaje: la construcción del artista Faroni está vista como un aprendizaje, peculiar, pues se produce con Olías como víctima y no como actor. Nada podemos encontrar más alejado de la novela de aventuras, de la novela costumbrista, de la novela psicológica, de la novela biográfica o de la novela de aprendizaje. Y sin embargo, en alguna medida todos esos géneros están presentes en *JET*. Esto es posible por la radical novedad de la configuración genérica de esta novela. Novedad paradójica, porque, como hemos analizado, sus raíces alcanzan un paisaje literario que arranca de la Antigüedad clásica, y que en época contemporánea tiene sus antecedentes en Dostoievski, Kafka, Camus y Lowry.

#### LA ESTÉTICA DEL ABSURDO

Hay en *JET* una particular combinación de patetismo y humor. Esta fórmula particular da lugar a un complejo problema estético, cuyo planteamiento no puede pasar desapercibido para una lectura profunda de la novela. Veamos como se plantea la cuestión el propio Landero:

La novela, al tratar el tema de la derrota y naufragio existencial, se prestaba al patetismo. Y la mejor manera que encontré de soslayarlo fue, evidentemente, un cierto sentido del humor.

Y, refiriéndose al problema del absurdo, añade:

Yo he llevado las situaciones a un extremo límite, las he exagerado: pero siempre dentro de la verosimilitud, entendiendo el absurdo como algo que uno encuentra constantemente en la realidad y que proviene del extrañamiento ante la misma. (*El Mundo*, 17 de dic. 1989).

Aunque no de una forma explícita, queda apuntada una relación entre esa combinación de patetismo y humor con esa concepción del absurdo. Sobre la relación entre lo normal y lo absurdo dice Camus:

Hay obras en las cuales el acontecimiento parece natural al lector. Pero hay otras (más raras, es cierto) en las que es el personaje quien encuentra natural lo que le sucede. En virtud de una paradoja singular pero evidente, cuanto más extraordinarias sean las aventuras del personaje tanto más sensible se hará la naturalidad del relato; está en proporción con la diferencia que se puede sentir entre la rareza de una vida de hombre y la sencillez con que ese hombre la acepta (*El mito de Sísifo*, 166-167).

Aunque referidas a la obra de Kafka estas palabras podrían ser aplicadas a *JET* con el mismo acierto. La dinámica de confrontación y provocación que domina la novela hace necesario ese fenómeno paradójico. La extrañeza aceptada, ni siquiera resignada, se manifiesta como una paradoja, "la paradoja del

espíritu que proyecta en lo concreto su tragedia". De forma que podemos decir que *JET* fundamenta su estética en una paradoja inagotable: la combinación de lo trágico y lo cómico, que evita el estancamiento en el patetismo. Las oscilaciones continuas entre lo vulgar y lo extraordinario, el individuo y lo universal, lo sobrenatural y lo cotidiano, lo absurdo y lo lógico, producen esas resonancias y sentidos especiales que pueblan la novela de Luis Landero.

*JET*, a diferencia de otras novelas que han alcanzado gran prestigio, no es una enciclopedia de técnicas narrativas, aunque también merecen sus técnicas un comentario. Este tipo de novelas -las enciclopedias de técnicas como *Ulysses*, *Tiempo de silencio*, etc.- han marcado hitos en la crítica literaria de este siglo, que ha puesto el acento valorativo en el material verbal. *JET* ha de ser valorada por su forma estética, no por su forma material. Y la forma estética -arquitectónica, diríamos mejor en términos empleados por M. Bajtín- es la de esa paradoja inagotable que hace emerger la esencia de la condición humana de nuestro tiempo, mitad absurdo fundamental, mitad grandeza implacable, en palabras de Albert Camus.<sup>17</sup>

Pero toda esta imagen de la paradoja quedaría incompleta si no subrayamos el papel que cumple el humor en la novela. En sus declaraciones, Landero ha subrayado la filiación cervantina de *JET*, frente a otra posible filiación quevediana:

Aquí en España, hubo un momento en que se podía optar por Quevedo o Cervantes. Los ingleses siguieron a Cervantes, y nosotros a Quevedo (*El Urogallo*, sept.-oct. 1990, p. 30).

En España han elegido a Quevedo y por ahí ha ido la novela. Valle o Cela pueden ser ejemplos claros de esta tendencia. Pero también están los que apostaron por Cervantes, como Clarín o Galdós. Yo prefiero a los cervantinos. La literatura es un arte de seducción (*La Rioja*, 15 dic. 1990).

Ciertamente la bifurcación Cervantes/Quevedo ofrece varias interpretaciones, pero, sobre todas ellas, una cumple el propósito de Landero: la de una peculiar concepción del género y del papel destinado al humor -casi podríamos decir la concepción del humor. El espíritu antidogmático de Cervantes es posible gracias a una concepción humanista del mundo que, entre otras cosas, queda de manifiesto en ese humor quijotesco. En cambio, el humor en Quevedo tiene sus raíces en el dogmatismo, en una concepción de las relaciones sociales plenamente autoritaria. En Landero, el humor viene de la mano de un espíritu antidogmático -opuesto a un dogmatismo que se presenta en una versión lejana del dogmatismo racionalista del XVII- y, sobre todo, antiindividualista. Es este carácter, a la vez antiindividualista y antidogmático el fundamento para otro tipo de humor -un humor humanizado- que no perece en una atmósfera patética, atmósfera que en otros autores -Cela, por ejemplo- convierte la comicidad en sarcasmo.

<sup>17</sup> A. Camus, *El mito de Sísifo*, Alianza Editorial, Madrid, 1988.

## EL ESPACIO Y EL TIEMPO

-Bueno, el teléfono responde a una situación. Olías está en el reino mientras Gil se encuentra en el exilio. Uno se halla en el centro mientras el otro viaja por la periferia. El centro es el progreso, todo aquello que nos han prometido, y Gil permanece fuera. De ahí que no se haga hincapié en el espacio ni se concrete el tiempo (*Leer*, dic. 1989, p. 33).

Hay en estas palabras de Landero dos intuiciones profundas que conviene poner de manifiesto. La primera es la umbralidad que domina la composición de la novela. La relación dentro-fuera que se establece entre Olías y Gil se da en el umbral, representado por el teléfono. Por eso, entre otras razones, hemos hablado de *diálogo en el umbral*. Esta umbralidad significa la apertura a todo tipo de posibilidades. Ya hemos señalado la desautomatización del diálogo, producida por una situación extraordinaria; o las dinámicas de provocación y confrontación que operan en los diálogos de *JET*. La consecuencia estética de estos fenómenos es la umbralidad: una estética de la crisis.<sup>18</sup> Cualquier respuesta, cualquier acontecimiento, cualquier relación es posible al otro lado del teléfono. Todo tipo de sorpresas son posibles: viajes al mundo soñado -ese viaje imaginado a América del Norte en compañía de la señorita Marilín, el profesor Santos Merlín y otros sabios y científicos (p. 220), la creación del Círculo Cultural Faroni, etc.- Naturalmente esto no sólo sucede en la relación telefónica. Este comportamiento narrativo se da también en casa de Gregorio, en su infancia recordada, en la pensión, en la huida, etc. La explicación que propone Landero -aunque representa una lectura más acotada- no es ajena a esta que proponemos. La relación dentro/fuera es una relación ciudad/campo, en la que la ciudad es el elemento dominador. La estética del umbral es una estética fundamentalmente urbana. Es la ciudad la que proporciona sorpresas al volver la esquina. El campo genera otro tipo de estética: la estética de la continuidad, de lo estable, del cambio esperado que viene anunciándose desde el inicio de la narración.

La segunda intuición profunda que encierran esas frases de Landero es la de la unidad espacio-temporal y su carácter inconcreto. En efecto, la tradición hegemónica en la crítica literaria actual -la estructuralista- contempla el espacio y el tiempo narrativos como dos coordenadas inconexas.<sup>19</sup> En cambio, M. Bajtín

<sup>18</sup> Sobre el umbral, en oposición al espacio interior, familiar, véase Bajtín, *Problemas ...*, p. 239-252 y Bajtín, "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela" en *Teoría ...*, Taurus Madrid, 1989, p. 237-409 y en especial el epígrafe "observaciones finales".

Como muestra de la radical oposición que Bajtín señala entre el umbral y el interior citaremos estas palabras suyas:

En un espacio interior habitado, alejado del umbral, la gente vive una vida biográfica que transcurre dentro de un tiempo biográfico: nacen, pasan la infancia y juventud, se casan, tienen hijos, envejecen, mueren. Este tiempo biográfico también se deja de lado. En el umbral o en la plaza sólo es posible un *tiempo de crisis*, en el que un *instante* equivale a años, decenios, incluso a "billones de años" (como en el *Sueño de un hombre ridículo*) (*Problemas ...* p.240).

<sup>19</sup> A esta afirmación, en apariencia muy tajante, no escapa ningún teórico estructuralista: ni Genette, ni Bal, ni Todorov, ni, por supuesto, sus imitadores. No sólo divorcian por completo espacio y tiempo, sino que desequilibran la relación en favor del tiempo. El espacio apenas es tomado en consideración o queda reducido a caracterizaciones triviales: dentro/fuera, arriba/abajo, etc.

ha subrayado la íntima comunión de espacio y tiempo en el objeto estético -lo que Bajtín llama el *cronotopo*- y cómo esa íntima conexión caracteriza mejor que ningún otro aspecto cada uno de los géneros novelísticos.<sup>20</sup> Landero percibe esa integración y propone una cierta caracterización: la inconcreción. Esta caracterización es acertada, aunque incompleta. En efecto, no se hace hincapié en el espacio, ni se concreta el tiempo. La concreción espacio-temporal caracteriza a otros tipos de novela: la realista del siglo XIX y, en el XX, la objetivista y la subjetivista. Novelas subjetivistas como *La Colmena* o *Tiempo de silencio* presentan un tiempo y un espacio concretos: Madrid y unos pocos días, que si bien no se definen con ese perfil historicista del realismo galdosiano, quedan perfectamente delimitados en una época muy definida -la posguerra- y otros rasgos históricos -aparentemente difusos- todavía imprimen un carácter más concreto a ese tiempo -1942 ó 1949-. Ese carácter temporal concreto y cuasihistórico se adecuaba al carácter especial concreto e igualmente cuasihistórico: el escenario relativamente preciso, Madrid, sus cafés, sus cines. Nada de esto sucede en *JET*, cuya escenografía y temporalidad es deliberadamente ambigua, simbólica. El tratamiento trascendental que recibe el tema de la derrota y naufragio existencial reclama un tratamiento simbolizador y no ejemplificador. Este tratamiento simbolizador hunde sus raíces, no en la inmediatez cultural, tal la de Martín-Santos en sus referencias literarias y culturales al presente -Joyce, Ortega, Freud, etc.- y en su imaginación verbal culta -ejemplificada, entre otros fenómenos por recursos plurilingüísticos del tipo de *mideluésticas*, *ansisuatil*, *betrogene*, etc.-, sino en una rica tradición oral. Así hay que entender el rechazo de Landero a la cultura cosmopolita y la reivindicación de sus raíces:

Yo nací en un pueblo de Extremadura, Alburquerque, donde mi abuela Francisca, que era analfabeta, me contaba cuentos. Supongo que este es mi primer contacto con la literatura, en este caso con la literatura oral (*Diario 16*, 9 dic. 1989, p. VII).

El peso de esta tradición oral no significa que no exista también una tradición literaria culta, que naturalmente existe. Significa exclusivamente que esa tradición literaria culta no fructifica en la superficie textual verbal, sino en niveles más profundos de la composición literaria.

Que la desvalorización de las situaciones de la vida producida por el hundimiento del mundo rural y la caótica proliferación urbana da sentido a la estética absurda de *JET*, ha quedado apuntado más arriba. Nos interesa ahora retomar el sentido simbólico de la dimensión espacio-temporal de *JET*, y la crisis del mundo urbano (y rural) es el sentido de ese símbolo. Este simbolismo rehúye todo tipismo. Esa es otra de las claves de la estética del absurdo, la proyección de lo universal en lo cotidiano rechaza la solución tipificadora, costumbrista. Ningún particularismo escapa al abismo del absurdo, a la contradicción entre el gesto habitual y las ambiciones eternas, entre vida cotidiana e inquietud sobrenatural. La superación del costumbrismo no significa una narración

<sup>20</sup> Véase el ensayo citado *supra* "Las formas de tiempo y del cronotopo en la novela".

descolorida, sino, al revés, una pintura de color tan vivo que expresa el vacío. Esta pintura del vacío es posible en ese espacio-tiempo inconcreto, en esa actualidad sin presente y sin paisaje.<sup>21</sup>

También esa superación del patetismo mediante el humor, ya observada más arriba, y la presencia de fenómenos de experimentación y de ruptura con la cotidianidad ordinaria son posibles en ese mundo de perfiles inconcretos.

Nos queda, pues, abordar la pregunta esencial ¿cuál es ese mundo? Porque ese mundo tiene algo que nos resulta familiar: es el mundo del cuento folklórico, es ese mundo de la narración infantil en el que todo es posible. Pero a ese mundo del relato folklórico, con un pie en la tierra y otro en el cielo -las hadas, los encantamientos- le ha crecido un tercer pie, que le resulta extraño, en el infierno. Por eso hemos dado en caracterizarlo como el mundo del absurdo. Este absurdo, este infierno -y ahí estriba la esencia de la distancia entre *JET* y el cuento folklórico- es el producto del peso del discurso ajeno, la voz del pueblo, en la construcción de ese mundo trágico y cómico. La voz del pueblo está detrás de esa construcción absurda. Luis Landero suele contar esto mismo con otras palabras. Cuenta Landero que de niño un maestro suyo, dotado de una peculiar e imaginativa pedagogía, caracterizaba a sus alumnos de ciudades -ciudades buenas y malas, ciudades nacionales y rojas, según la particular geografía de la guerra civil vista por los vencedores-. Quiso el maestro premiar al pequeño Luis permitiéndole elegir ciudad. La respuesta del joven Landero descompuso la arquitectura pedagógica del ocurrente maestro: Luis Landero quería ser el país de Maricastaña. Ese es el destino creador de Landero: un mundo a la vez tan lejano y tan próximo, el país de Maricastaña.

<sup>21</sup> La concepción del absurdo que acogen estas líneas está fundada en el ensayo de Albert Camus, *El mito de Sísifo*, y, especialmente, en su capítulo último "La esperanza y lo absurdo en la obra de Franz Kafka".