UCA
Pontificia Universidad Católica Argentina
Biblioteca digital
de la Universidad Católica Argentina

Vélez de Villa, Analía

El lenguaje como vida en la narrativa de Luis Landero

Tesis de Doctorado en Letras
Facultad de Filosofía y Letras

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central "San Benito Abad". Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.
La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Vélez de Villa, Analía. "El lenguaje como vida en la narrativa de Luis Landero" [en línea]. Tesis de Doctorado en Letras. Universidad Católica Argentina. Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Letras, 2012.
Disponible en: http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/tesis/lenguaje-vida-narrativa-landero.pdf [Fecha de Consulta:.....]

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA

"Santa María de los Buenos Aires"

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

CARRERA DE LETRAS

Título de la tesis: "El lenguaje como vida en la narrativa de Luis Landero"

Nombre de la doctoranda: Lic. Analía Vélez de Villa

Número de registro: 89668

Nombre de la directora: Dra. Sofía M. Carrizo Rueda

Lugar y fecha: Ciudad de Buenos Aires, 5 de diciembre de 2012

EL LENGUAJE COMO VIDA
EN LA NARRATIVA DE LUIS LANDERO

Como Simbad, vamos de la vida al cuento (primero vivimos y luego contamos),
y como don Quijote, también a veces vamos del cuento a la vida
(primero leemos y luego intentamos vivir lo leído).
Y todo eso es vivir.

Luis Landero. III Congreso Internacional de la Lengua Española. Rosario. 2004

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN página

I. Luis Landero en el contexto de la literatura española contemporánea 6

I. 1. Breve semblanza y bocetos de autorretratos 18

I. 2. Corpus literario del autor 22

II. Presentación del tema "El lenguaje como vida en la narrativa de Luis Landero" 28

II. 1. Nuestra propuesta sobre "el lenguaje como vida" y su relación con el juego: juegos del lenguaje y juegos de roles 33

II. 2. Estado de la cuestión 34

III. Hipótesis, objetivos y metodología de la investigación 39

III. 1. Justificación de la elección del corpus literario 44

III. 2. *Entre líneas: el cuento o la vida*, ¿una poética de autor? 47

DESARROLLO

I. Juegos del lenguaje 70

I. 1. **Concepción de la vida y el lenguaje como juegos** 70

I.1.1. Esencia y significación del juego 70

I.1.2. Reglas del juego del lenguaje 80

I.1.3. Los juegos del lenguaje y las formas de vida 89

I. 2. **La vida y el lenguaje como juegos en *Juegos de la edad tardía*** 101

I. 3. **Puesta en obra de la vida por la palabra** 179

I.3.1. La palabra poética (la poesía parece un juego) 180

I.3.2. La conversación: el lenguaje como interacción vital 191

I.3.3. La vida, un relato en busca de narrador: la identidad narrativa 200

I. 4. **Puesta en obra de la vida por la palabra en *El mágico aprendiz*** 209

II. Juegos de roles 242

II. 1. **Convergencia entre hablar y hacer** 242

II.1.1. Acción y discurso 245

II.1.2. Actantes, actores y roles 249

II.1.3. Funciones actanciales 256

II. 2. **Convergencia entre hablar y hacer en *Hoy, Júpiter*** 258 - 296

II. 3. **Problematización del decir y ser** 305

II.3.1. La máscara y el juego: sujetos múltiples, fragmentados y unitarios 306

II.3.2. La cuestión del ser vista desde el lenguaje 322

II.3.3. Decir el ser: hacia una ontología inacabada 325

II. 4. **Problematización del decir y ser en *El guitarrista*** 328 - 343

CONCLUSIONES

I. Juegos del lenguaje y juegos de roles, engranajes de la poética landeriana 367

II. El lenguaje como acceso a lo ontológico 369

III. El retorno al ámbito del mundo de la vida 373

BIBLIOGRAFÍA 380

INTRODUCCIÓN

I. Luis Landero en el contexto de la literatura española contemporánea

La primera novela de Luis Landero está fechada en el año 1989. En la segunda mitad de los 80, el auge de la novela española se fortifica con una creciente productividad de la industria editorial y por una progresiva demanda del público, aunque no todo lo que alcanzó difusión estuviera llamado a perdurar[1]. Para emprender la descripción de esta "pleamar de los ochenta" (VV.AA. en Rico, 1992: 399), hay que tener en cuenta que, por lo menos, tres generaciones de novelistas escribían profusamente por entonces: desde los hombres de la primera generación de posguerra, tal como el consagrado Gonzalo Torrente Ballester, a Mariano Antolín Rato, con sus primeros experimentos literarios (VV.AA. en Rico, 1992: 400). A las tres generaciones de novelistas no solo se suman algunas vocaciones tardías:

> como la de Jesús Pardo, Fernando Fernán-Gómez [...] José Luis Sampedro, y los escarceos de algunos escritores procedentes de otros ámbitos de la actividad intelectual, como Carlos Blanco Aguinaga, Fernando Savater o incluso José Ferrater Mora, sino también, y quizá sobre todo, una nueva hornada de escritores más jóvenes que habían empezado a dar señales de vida a mediados o principios de los ochenta. [...] Algunos, como Luis Landero o Enrique Murillo, parecían haber optado por madurar larga y secretamente el oficio de narrador antes de dar a la imprenta obras exentas de los balbuceos propios de los autores noveles que a fin de cuentas eran. (Rico, 1992: 400).

Para Ángeles Encinar (1990: 186), la tendencia de la novela española de los años setenta y ochenta está signada por la ausencia del héroe. Sostiene que el mundo contemporáneo presencia cambios radicales y profundos que desencadenan la instauración de experiencias de ambigüedad, duda o absurdo y que el novelista, cómplice y testigo, se erige en portavoz de ese cosmos.

Ubicamos la producción landeriana dentro de los parámetros de la novela española posmoderna o de la segunda modernidad o un nuevo realismo[2], aunque es preciso aclarar que no toda la obra de Landero comparte idénticas características. En relación con esto, nos

[1] "Muy pocas novelas españolas, entre las publicadas en los últimos años, han acabado dejando huella en la memoria del lector. Ni en su lenguaje, ni en su construcción, ni en sus personajes había nada que recordar, por lo que tiendo a pensar que no le falta razón a Cela al opinar que de todo este cacareado auge de la narrativa española actual, sólo, con suerte, quedarán unos pocos nombres y unas cuantas obras. Por eso es una gran satisfacción toparse con una novela (*Juegos de la edad tardía*, Tusquets, Barcelona), la primera publicada por su autor, de tanta calidad como ésta de Luis Landero. Un libro que el lector no olvidará con tanta facilidad, a poco paladar que le quede. Junto a los cuentos de Juan Eduardo Zúñiga, *La tierra será un paraíso* (Alfaguara, Madrid), me parece la obra narrativa de mayor interés del año" (Valls, 2003: 228).

[2] A la pregunta de "¿Se considera usted parte de una generación?", Landero responde que: "La verdad es que ese tipo de clasificaciones no me parecen importantes. Lo que de verdad cuenta es producir buena literatura. Quiero decir que, hoy por hoy, da igual que Unamuno y Gómez de la Serna pertenecieran o no al mismo grupo literario. Esas cosas acaban perdiendo importancia ante la calidad de la obra de un autor" (Rivera de la Cruz, 1995).

resulta interesante la observación de Lozano Mijares acerca de que no existen autores posmodernos, sino textos; "tendremos que acercarnos a cada texto para saber a qué episteme pertenece"[3].

Para aproximarse a la posmodernidad peninsular, Villanueva (1992) recoge algunas consideraciones de Umberto Eco, que constan en las *Postille a «Il nome della rosa»*. Para el crítico italiano, este fenómeno afecta por igual a la narrativa francesa, italiana o española por razón de una clara analogía de contextos puramente literarios, en los que incide en idéntico sentido la oleada hispanoamericana, que viene a cumplir, en toda Europa, una función lúdica y hedonista que las novelísticas autóctonas habían descuidado. Subraya Iglesias (2002) que: "esa creencia en la armonía entre lenguaje y mundo fue puesta ya en cuestión a partir de las vanguardias artísticas de finales del siglo XIX y de unas corrientes filosóficas y políticas que quebraron en mil pedazos la confianza cognoscitiva occidental". Para Eco, hay un momento en que la vanguardia –la modernidad– no puede ir más allá, "porque ya ha producido un metalenguaje que habla de sus imposibles textos (arte conceptual)", de forma que "la respuesta posmoderna a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse –su destrucción conduce al silencio– lo que hay que hacer es volver a visitarlo; con ironía, sin ingenuidad". [...] Eco identifica lo *posmoderno* con la *ironía* y con lo *ameno.* (Villanueva, 1992: 285-286).

Para referirse, concretamente, a la novela española posmoderna, Lozano Mijares (2007: 200) cita una conferencia dictada en el año 1992 por José Carlos Mainer, en la que el disertante hace balance de lo que significó el período 1985-1990 para la cultura española: esboza una trayectoria de la novela española desde la desaparición de la literatura social a finales de los 70 –sustituida por la estética neoparnasiana y metaliteraria– hasta la reivindicación del sentimiento en la novela última, cuyo síntoma es la abundancia de diarios, dietarios y memorias íntimas, el "regreso del sujeto".

Para Mainer (Lozano Mijares, 2007: 201), la nueva novela, obsesionada por mezclar realidad y ficción, pasado y presente, vida vivida y vida escrita, pierde la vieja tradición de la mímesis realista, todo ello en un ambiente de desarraigo, de ausencia de culpas sociales o colectivas, de inseguridad hacia el mundo, y de introspección. Entre los autores que cita se encuentra Luis Landero, además de José María Merino, Antonio Muñoz Molina, Juan José Millás, Eduardo Mendoza, Luis Mateo Díez, Lourdes Ortiz, José María Guelbenzu, Clara Janés, Javier Marías, Félix de Azúa, Soledad Puértolas y Rosa Montero.

[3] Por ejemplo, *El jinete polaco* (1991) es una novela posmoderna, pero *En ausencia de Blanca* (1999) remite a estructuras modernistas, y ambas proceden de la misma pluma: Antonio Muñoz Molina (2007: 153).

En ningún momento Mainer habla de novela posmoderna o de posmodernidad. Aclara Lozano Mijares (2007: 202) que si bien menciona la palabra "posmoderno", lo hace como algo trivial, como si se tratara de una moda del momento que no necesitara mayor profundización, y agrega que esta ausencia será la nota común, en general y con honrosas excepciones, de la literatura crítica que se acerca a la novela española de los años 80 y 90 (comprobamos que las excepciones son Oleza y Lafuente). Agrega Lozano Mijares (2007: 207) que a medida que nos adentramos en los años 90, la literatura crítica –en su mayor parte la publicada en países de Hispanoamérica o en Estados Unidos– comienza a hablar de la posibilidad de una novela española posmoderna. En 1994 Vattimo expresa que "la España de hoy es sin duda uno de los modelos de sociedad *posmoderna*" (1994: 67).

En 1987 Gonzalo Navajas es el primero en referirse a la novela española posmoderna, en *Teoría y práctica de la novela española posmoderna.*

Sanz Villanueva no reconoce la nomenclatura, pero sí, esa nueva sensibilidad, que describe en estos términos:

> Somos conscientes de la artificiosidad de casi todas las fronteras que alza la historiografía literaria, pero la desaparición de Franco y el proceso de transición desde la dictadura hacia la democracia parecen propiciar una linde definitiva a la llamada literatura de posguerra. Cierto es, sin embargo, que el cambio en las letras se produjo antes que en las instituciones y que, para finales de los sesenta, son muchos los creadores que, con una nueva sensibilidad, han abierto una etapa diferente: es esa sensibilidad que describe bien, para la lírica, la etiqueta de "novísimos" (para el teatro y la narrativa no tenemos un marbete específico, pero el movimiento renovador fue simultáneo en los tres géneros) (Sanz Villanueva, en Rico, 1992: 248).

Señala Lozano Mijares (2007: 208) que de los volúmenes más o menos panorámicos sobre novela española y posmodernidad, pasamos a los estudios parciales. Entre ellos destaca los de Amalia Pulgarín (1995), Ana M. Dotras (1994) y Fátima Serra (2000) y el de Isolina Ballesteros (1994), quien centra su análisis en la escritura femenina.

Al igual que Lozano Mijares creemos que –no obstante la incapacidad de proponer una clasificación puesto que los textos, en su mayoría, son pastiches– la narrativa española de los años 80 y 90 puede reducirse a unas características propias de la posmodernidad y del posmodernismo. La autora (Lozano Mijares 2007: 216) señala el año 1975 como simbólico para la novela española posmoderna. Del mismo modo que 1968 marca el inicio de la posmodernidad en el mundo occidental, 1975 anuncia el comienzo de la Transición –y con ella, el cambio de la episteme en la sociedad española–, aunque cabe aclarar que no toda novela de la Transición es posmoderna. En 1975 se publica la primera novela española

plenamente posmoderna, se trata de *La verdad sobre el caso Savolta* de Eduardo Mendoza[4] (Lozano Mijares 2007: 200).

Para Darío Villanueva (1992: 286), la novelística española en castellano acusará, como no podría ser de otro modo, el impacto histórico de 1975, pero para el crítico, obedece en lo fundamental a una trayectoria evolutiva de índole artística gestada entre 1962 y 1972. Encuentra que la verdadera "transición novelística" se gesta con *La saga/fuga de J.B.* (1972), novela de Gonzalo Torrente Ballester (Villanueva, 1992: 285).

Para describir el cambio, Lozano Mijares (2007: 217) recoge las características señaladas por Pittarello (1995) y Spitzmesser (1999) acerca de los paradigmas del desencanto. Sumando las apreciaciones de los dos críticos, llega a concluir que, en el ámbito temático, este desencanto se traduce en decepción o desengaño ante la realidad política de la democracia española: amnesia histórica ante la Guerra Civil; vida no realizada; relación humana difícil o fallida; deseos individuales inconexos y sin lógica; nostalgia de antiguas seguridades, angustia ante la responsabilidad de la democracia; autocompasión, autoindulgencia; insolaridad y escapismo. Advierte que, en el ámbito formal, la novela posmoderna se define por los niveles múltiples de diéresis (texto "muñeca rusa"); hibridación paródica de escrituras canónicas y marginales; esquemas argumentales de misterio e intriga; desrealización del espacio y pastiche (Lozano Mijares, 2007: 218).

"Sombra, oscuridad, desengaño, desencanto" son términos que recupera Lozano Mijares (2007: 218) para diferenciar la producción posmoderna de los 80. Asimismo, se refiere a "la reprivatización, es decir, a la imposibilidad de representar objetivamente un mundo y la consecuente desestabilización ontológica, y al regreso a la narratividad, a la necesidad misma de contar historias como única salida al fin de los metarrelatos".

Para Lozano Mijares (2007: 218), los autores de la novela del desencanto forman parte de los "nuevos narradores", denominación que asume para el grupo de escritores que han nacido en torno a 1950. A ellos no les ha afectado, por tanto, ni la Guerra Civil ni la posguerra inmediata, sino el movimiento estudiantil del 68 o mayo francés, el fin del franquismo y la Transición democrática: el doble desengaño. Los nuevos narradores de los 80 asimilan las aportaciones técnicas y estilísticas de la novela experimental, pero también asumen

[4] "*Juegos de la edad tardía* aparece en 1989, cuando en el panorama de la narrativa española se ha producido una diversificación considerable, a partir del final de la novela experimental que suponen la *Saga/fuga de J.B* (1972), de Torrente Ballester, y *La verdad sobre el caso Savolta* (1975), de Eduardo Mendoza, con respecto a situaciones anteriores, en las que predominaba una tendencia mayoritaria, cuando no exclusiva. El escritor, por tanto, ya no tiene que aceptar o rechazar un modelo narrativo, sino que puede incorporar elementos diversos en las nuevas obras que van apareciendo" (Ubach Medina, 2001).

plenamente la propia tradición narrativa, desde los maestros de la literatura hispanoamericana hasta los españoles, especialmente Cervantes, Baroja, Valle-Inclán y Gómez de la Serna.

Según Lozano Mijares (2007: 218), "Se considera novela-hito de estos nuevos narradores *Juegos de la edad tardía* de Luis Landero (1989)" y colige:

> Digamos, en definitiva, que cada uno busca su propio camino, si bien pueden coincidir en presupuestos o prácticas estéticas: ya hemos visto que no existe *un* posmodernismo, que uno de los principios de la posmodernidad es el rechazo a la tendencia marcada y la exaltación de la individualidad, sobre todo estética, pero eso no impide que todos ellos estén inmersos en la episteme posmoderna, y que muchas de sus novelas sean –con sus diferencias, a veces, irreconciliables– novelas posmodernas. Los consagrados son Antonio Muñoz Molina, Luis Landero, Bernardo Atxaga, Eduardo Mendoza, Juan José Millás, Manuel Vázquez Montalbán, José María Guelbenzu, José María Merino, Soledad Puértolas, Ana María Moix, Rosa Montero, Laura Freixas, Esther Tusquets, Javier Marías, Alejandro Gándara, Javier Tomeo, Manuel Talens, Miguel Sánchez-Ostiz, Antonio Prieto y Álvaro Pombo y la lista puede alargarse con nombres que, en muchas ocasiones, fueron conocidos ya a finales de los ochenta: Luis Mateo Díez, Lourdes Ortiz, Clara Janés, Jesús Ferrero, Ignacio Martínez de Pisón, Marina Mayoral, Almudena Grandes, Javier García Sánchez, Julio Llamazares, Justo Navarro, Mercedes Soriano, Gustavo Martín Garzo, Paloma Díaz-Mas, Adelaida García Morales, Manuel Vicent, Manuel de Lope… (2007: 219).

Asimismo Joan Oleza (1993: 124) cita como textos emblemáticos de la nueva estética: *El silencio de las sirenas*, de Adelaida García Morales; *Corazón tan blanco*, de Javier Marías; *Las horas completas*, de Luis Mateo Díez; *Galíndez*, de Manuel Vázquez Montalbán; *Juegos de la edad tardía*, de Luis Landero y *El jinete polaco*, de Antonio Muñoz Molina):

> A mi modo de ver estas novelas intervienen en el debate de la postmodernidad –la muerte de la historia, la muerte del sujeto, la disolución de la representación, la crisis simultánea de la referencialidad y de la literalidad, la dialéctica entre texto y textualidad, entre tradición y vanguardia, entre cultura de élite y cultura de masas…–, buscan decantarlo, tratan de legar al fin del milenio una mirada de perplejidad, de indagación, de tan empecinada como liberada persecución del sentido, en definitiva, una poética que podría calificarse de realismo (1993 a: 126).

Citando a John Barth, Villanueva (1992: 286) refiere el ideal de la novela posmoderna como "aquel que debería ser capaz de superar las contradicciones entre realismo e irrealismo, formalismo y «contenidismo», literatura pura y literatura comprometida, narrativa de elite y narrativa de masas".

Lozano Mijares (2007: 220) encuentra que los nuevos narradores publican novelas que parecen volver al realismo, pero este resulta enriquecido por el tratamiento formal y psicológico, una falsa mímesis en sentido tradicional: falsa porque la recuperación del pasado

literario y la vuelta a formas tradicionales de narración remiten al procedimiento de inscripción-subversión del posmodernismo, a la parodia irónica e intertextual. Por eso, admite que, a punto fijo, podemos hablar "de aparente realismo", o como dice Juan José Lanz, "de ficción de realidad que se ofrece imitando su apariencia" (J.J.Lanz, 1995: 187).

Para Oleza (1993 a: 113), "la realidad ha estado bajo sospecha" en la novela española que abarca los treinta años que transcurren del decenio 60 al 90. En principio, la agresividad desencadenada contra el realismo social de los años 40 y 50 crea una prevención generalizada contra toda actitud realista, fuera social o no. El concepto mismo de realismo[5] –aclara Oleza– "quedó maldito" (1993: 113). "Galdós fue condenado a los infiernos, y todo lo que despidiera un cierto olor a realismo fue anatemizado, culpado de decimonónico, de antiguo, de pasado de moda" (1993 a: 114).

Landero lo explica en estos términos:

> Diríase que el arte, cuando lo es de verdad, siempre da cuenta de la realidad, pero de esto a veces nos enteramos muchos años después. Quizá porque la verdad, en arte, se expresa siempre a través de caminos insólitos. Y no es solo la verdad objetiva en aquel sentido en que Balzac decía que la novela es la historia privada de las naciones, sino también esas otras verdades que nacen de lo más secreto y profundo de nuestro corazón, y que reafirman el viejo afán del hombre de igualar el sueño, de decir lo indecible (1994: 30-31; en Ubach Medina, 2001).
>
> Recrear: es decir, que nunca contamos fielmente los hechos, sino que siempre inventamos o modificamos algo, o lo que es lo mismo: a la experiencia real le añadimos la imaginaria, y eso es lo que nos causa placer. El placer de añadir un cuerno al caballo y que nos salga un unicornio (2001: 78).
>
> Yo no sé si la literatura puede reflejar frontalmente la realidad. A mí me parece que no. La realidad en estado crudo no es ni siquiera verosímil. [...] Y, en fin, a esto he aspirado siempre, como todo escritor que merezca ese nombre: a escribir algunas páginas que, más allá de su valor literario, finalmente resulten verdaderas (2005: 25-26).

Para Joan Oleza va a ser muy difícil levantar la constatación, "pesada como una losa de plomo", de que el discurso de Galdós no ha sido interlocutor privilegiado de los novelistas españoles contemporáneos, perseguido por aquella doble maldición que aun le afecta, la del realismo y la de la escritura social:

> Y sin embargo en los últimos años han aparecido una serie de novelas que presuponen el discurso galdosiano, lo acomodan textualmente a sus propias

[5] Sin embargo, si siguiéramos a Georges Lukács (y a él lo seguimos en esta interpretación), comprobaríamos que no existe creación literaria que no implique, hasta cierto grado, una parte de realismo. "Sigue siendo cierto, hoy como siempre, que el realismo no es un estilo entre otros muchos, sino la base de toda literatura; que los diversos estilos no pueden nacer más que en el seno del realismo o en una relación cualquiera (incluso de hostilidad) con lo que constituye el dominio que le es propio" (Landsberg y otros 1961: 36).

> necesidades, lo convierten en "presencia real". Se podría hablar de la recuperación de una novela contemporánea, de dimensión histórica, en el Eduardo Mendoza de *La verdad del caso Savolta* o *La ciudad de los prodigios*, de la renovación del costumbrismo por Luis Mateo Díez, de la voluntad de recuperación de un mundo social completo y del trasvase de personajes y situaciones entre novelas en el Antonio Muñoz Molina de *Beatus ille* y *El jinete polaco*, se podría hablar incluso en términos más puntuales de *Los alegres muchachos de Atzavara*, de Manuel Vázquez Montalbán, como crónica de una transición que fue, sobre todo, un período de vacación moral, a la manera de aquella otra transición posrevolucionaria de 1868 que Galdós dejó reflejada en *La de Bringas.* Pero probablemente ninguna otra novela de los últimos treinta años ha ido tan lejos en su recuperación del discurso galdosiano como *Juegos de la edad tardía* (1989), de Luis Landero (Oleza, 1993 b: 4).

Admitamos que el discurso galdosiano es también un discurso metafórico en el sentido ricœuriano de la palabra:

> no es posible "presentar la verdad literal", "decir lo que son los hechos", como lo exigiría el empirismo lógico: es inútil toda "tentativa para 'reasignar' los hechos remitiéndolos al campo al que pertenecen en realidad". "No podemos decir qué es la realidad, sino cómo se nos presenta (*what il seems like to us*)". Puede haber un estado no mítico, pero no un estado no metafórico del lenguaje (Ricœur, 1975: 340).

Oleza (1993 b) encuentra elementos suficientes, en *Juegos de la edad tardía*, para sostener su hipótesis realista: un tiempo de crónica, que conduce al lector a través de los años, las estaciones, los días, incluso los minutos; una referencialidad densa en alusiones a la España de la dictadura; la complacencia del autor en escenas costumbristas como la de la verbena, o la capacidad satírica del narrador, especialmente divertida cuando apunta al personaje de la suegra, son otros tantos factores de una poética realista. A ellos añade el crítico el propósito de Landero de no violentar los límites de la verosimilitud referencial. Admite "que estamos muchas veces al borde de lo fantástico, pero lo fantástico no llega a producirse, permanece a la orilla misma de la novela como una posibilidad, como una ausencia vecina, inmediata si se quiere, pero ausencia al fin y al cabo. Tal vez no haya prueba más definitiva de lo que digo que la historia del supuesto diablo don Isaías" (1993 b: 7-8). Sin embargo, para Oleza (1993 b: 20-21) Landero replica la extensión y la precisión de la mímesis realista galdosiana. En posición inversa a la de Galdós –instalado en el relativismo contemporáneo y en el reconocimiento de los límites del novelista en un mundo al que la Modernidad ha dividido en múltiples mundos especializados, a menudo tan complejos como incomunicados– asume únicamente la responsabilidad de expresar la imagen del mundo que puede ser captada desde la situación personal e imaginaria de unos pocos. Su innominada ciudad de provincias de *Juegos de la edad tardía*, rica en escenas y ambientes galdosianos,

carece de urbanismo, es ámbito mucho más que espacio material, al contrario de ese detalladísimo Madrid de *La desheredada*, cuyo plano de calles y plazas, de palacios e iglesias, de cárceles y manicomios, de descampados, museos y parques podemos reconstruir siguiendo los pasos de los personajes[6]. Oleza sostiene que la novela landeriana ha perdido lo que hoy parece "ingenuidad demiúrgica del realismo galdosiano" (1993 b: 2021), pero que entonces fue ambiciosa totalización explicativa de un mundo, y que gracias a esta pérdida Landero ha sido capaz de preservar para la lectura contemporánea el gesto esencial galdosiano, su realismo.

En definitiva, para Oleza (1993 b: 8), la poética realista landeriana recupera para la novela el escenario en que la sitúa Cervantes, su fundador, y al que Galdós le imprime el sello de la modernidad: el escenario donde dirimen su conflicto la realidad y la ficción, el deseo y las constricciones sociales, el individuo y el medio, la felicidad doméstica y el asentimiento al propio destino, la mansa resignación que conduce lentamente hacia la muerte y el loco hálito de la aventura.

Según Oleza (1993 a), la poética antirrealista es alimentada por un paradigma teórico sustentado –entre otros– por el principio de la función poética, es decir, el imperio, la sacralidad o la autosuficiencia del lenguaje. Oleza (1993 a: 115) analiza la impronta de la joven Kristeva, además de Barthes, Todorov, Genette, Foucault, Lacan… y conjetura que la crítica literaria española hizo –por lo general– frente común con la teoría literaria de inspiración francesa, largamente hegemónica en todo el mundo, y tradujo estos principios teóricos y este canon en términos de una poética de la experimentalidad, de rechazo de la representación y la mímesis. Lo importante es que "el debate de la posmodernidad ha levantado la veda y ha abierto múltiples vías para un profundo replanteamiento de lo estético y de su función social" (Oleza, 1993 a: 117-118). Para Oleza (1993 a: 122), la posmodernidad plantea una disyuntiva decisiva: de un lado quienes proclaman la muerte del sujeto, la incapacidad de las representaciones, el final de la historia y una estética de la radicalización expresiva ilimitada; del otro, quienes proclaman la emergencia de una nueva subjetividad, no universal, de las diferencias, el reintegro al arte de su capacidad de representación, el derecho de adopción de –y experimentación sobre– la tradición, y una estética que subvierta la antítesis del modernismo, cultura de élites y cultura de masas, estética y política, institucionalización del arte y praxis vital. Observa Oleza (1993 a: 123) que durante la

[6] Para ampliar el profundo significado que tiene la ciudad moderna en la primera novela de Landero, consúltese el estudio: Topuzian, Marcelo. "Pretensiones de la ciudad moderna: Los *Juegos de la edad tardía* de Luis Landero". En: Porrúa, 1999: 139-181.

segunda mitad de los años 80 y, sobre todo, a principios de los 90 parecen abrirse paso muy firmemente una serie de propuestas narrativas que apuestan por la segunda manera de entender la posmodernidad:

> Estas novelas diferentes entre sí por el estilo y la fórmula narrativa, comparten con bastantes otras que podrían haberse incorporado a nuestro análisis, una misma poética realista, poética abierta, plural, que abarca desde el realismo arquetípico de Adelaida García Morales hasta el realismo político de Vázquez Montalbán, en los dos extremos del abanico, pasando por el realismo lúdico de Luis Mateo Díez, por el tan literario de Luis Landero o por el épico-elegíaco de Muñoz Molina, pero cuyo fundamento último radica en la voluntad de representar la realidad desde el punto de vista, la situación y la voz de un personaje determinado, la plena restitución de un designio de mímesis relativa, subjetiva, emanada del imaginario personal, así como la decisión de reconducir la novela hacia la vida, obligándola a rectificar aquella otra dirección según la cual la novela es un orbe autosuficiente y clausurado de ficción (1993 a: 124).

Pronto advertimos que la poética landeriana es la cuenca que recoge las aguas de varios afluentes y que la impronta del segundo Wittgenstein forma un estuario o desembocadura esencial para la obra de Landero, pero posiblemente este afluente no vierte directamente en “el mar de la obra de Landero”, sino en otro río importante, el de Gadamer, con el cual se une en un lugar llamado confluencia. A esta confluencia la hemos llamado “la episteme posmoderna”, es decir, en la narrativa de Landero confluye la teorización de la deconstrucción del sujeto y la realidad. Carmen Iglesias (2002) sintetiza, de este modo, la cuestión acerca de la realidad y la verdad:

> «¿Es real la realidad?» es el título de uno de los libros […] de Watlawick, uno de los importantes teóricos de la escuela de Palo Alto. A partir de la confluencia de diversas corrientes antropológicas, psicológicas y sociológicas, esta escuela elaboró una moderna teoría de la comunicación que incidió en muy variados sectores de las ciencias sociales y de las humanidades. Sobre la base de un sistema de formalizaciones que arranca en parte de la teoría de los tipos lógicos de Bertrand Russell y en parte de la teoría de los grupos –elaborada en 1832 por el matemático Evariste Galois–, la realidad social y humana se configura como una construcción a la que el lenguaje le da significación y valor, un constructo comunicacional en la jerga establecida, con distintos niveles de conocimiento y significación; a través de esta jerarquía de conocimientos, los humanos establecen pautas y todo un juego completo de reglas y valoraciones, posibles gracias a lo que el segundo Wittgenstein llamaba «juego del lenguaje», y sin el cual la experiencia no sería codificable ni comprensible (Watlawicz, Beavin y Jackson 1971). Una epistemología de la realidad que refuerza el interaccionismo simbólico –la actividad constructora de mundos, «mundos materiales y no materiales», dotados de significación y en compañía, serían características de la especie humana (Berger y Luckmann), entre otras varias corrientes, que obvian la disputa ontológica sobre la realidad para centrarse en todo caso en su aspecto fenoménico. De nuevo con Steiner, la fórmula heideggeriana: «Somos lo que entendemos ser», alusiva a cómo

> nuestro propio ser se modifica en cada suceso de apropiación-comprensión de lo que llamamos realidad, se verifica y adquiere su significación en el entramado social de un lenguaje compartido.
> Así pues, la realidad no es para los hombres algo dado, independiente, que está ahí al modo de una piedra. La realidad supone, al contrario, una compleja construcción humana, como ya hemos visto. Una construcción humana en donde lo simbólico y el lenguaje aparecen como instrumentos conformadores. Ni racionalismo abstracto, ni relativismo escéptico –matizaba Gadamer–, ni reducción de la realidad a lenguaje ni creencia en una realidad no lingüísticamente mediada (1977). Por tanto, todo reduccionismo de hacer derivar el pensamiento de la realidad, a modo de reflejo, o la pretensión de lograr de una vez por todas el conocimiento de la esencia de lo real, están hoy demolidos teóricamente desde distintos frentes (Iglesias 1987: 86-94).

La vuelta a la narratividad operada por este nuevo realismo consiste –siguiendo a Lozano Mijares (2007: 221)– en el retorno de un tipo de ficción –supuestamente– tradicional, cuya función básica es contar historias, narrar. La vuelta a la narratividad, entonces, recupera la necesidad del argumento, algo que los narradores experimentales, en su afán reconstructivo, habían olvidado, alejándose así de los lectores y cayendo en la imposibilidad absoluta de describir el mundo y la identidad. La trama se convierte en el motor principal del relato, en un intento de recuperar al lector por medio de la intriga y la amenidad, del mero placer de contar. De ahí el auge de la metaficción historiográfica, de textos en los que se inventa una peripecia situada en tiempo pasado y cuyos sucesos y personajes son, al mismo tiempo, verdaderos y falsos, históricos e inventados: deja de importar la diferencia, al haber muerto la historia en tanto que metarrelato de la modernidad. Lo único crucial será la verosimilitud: la apariencia de lo verdadero dotará de realidad a un personaje o a una anécdota, convirtiendo lo irreal en real y lo real en irreal, e identificándose la esencia con la apariencia en un entorno hiperreal.

Oleza (1993: 125) también acentúa la impronta de la pasión fabuladora: episodios, relatos intercalados, ramificaciones argumentales, personajes pintorescos, anécdotas… Comprueba que la nueva novela recupera los mecanismos de la narrativa oral, asimila la gran novela latinoamericana, reutiliza el folletín, trata de recobrar para la novela la fascinación del lector por los relatos. Precisamente, en varias entrevistas, Landero reconoce su pasión por fabular: “Yo veo las cosas muy narrativamente. Incluso cuando escribo artículos, necesito de un espacio imaginario. A veces siento la necesidad de escribir algo conceptual, algún artículo sobre la realidad del país, pero luego nunca lo hago, porque necesito la vertiente narrativa” (Campos Pámpano, 1994: 15).

Para Villanueva la recuperación de la narratividad, llevada a cabo por Gonzalo Torrente Ballester, forma parte de un proceso en el que también estaban inmersas por aquel

entonces otras novelísticas europeas, sobre las que no pesaban los condicionamientos históricos y políticos de la situación española. Así, por ejemplo, examina que en Italia se empieza a detectar este regreso a la narratividad hacia 1965, en la reunión del "Grupo 63", en la que uno de los teóricos del experimentalismo y defensor acérrimo de la estética a lo *nouveau roman,* Renato Barilli, canta su palinodia proclamando la conveniencia de que la novela regrese a la fantasía y a la acción. Y es precisamente el mismo año de *La saga/fuga de J.B.* cuando madura esta nueva actitud: el almanaque literario Bompiani aparece clamorosamente dedicado al "Ritorno dell'intreccio" (Villanueva, 1992: 285).

Para Lozano Mijares (2007: 222), la superposición del yo, de lo íntimo y lo subjetivo, sobre la antigua ambición de representar objetivamente el mundo, no es solo un deseo, una decisión consciente de los nuevos narradores, sino el reconocimiento de que ya no es posible describir la realidad en términos de unicidad y totalidad, y que esta pérdida de referentes ha ocasionado el fin del sujeto al estilo moderno y cartesiano, el desvanecimiento del yo posmoderno.

Ante esta pérdida esencial, de la propia identidad y del mundo que le rodea, Lozano Mijares (1997: 222) observa que la novela española posmoderna de los años 80 reivindica el sentimiento y la memoria como herramientas para indagar en el yo, para reconstruirlo. Por ello se la llama "novela narcisista, ensimismada, privada o neoexistencialista", pero con un matiz fundamental: la reconstrucción será imposible; el intento, frustrado, y la única salida posible, la exaltación de la realidad múltiple y difusa cae en un hedonismo nihilista o en la evasión en el tiempo y en el espacio.

Las consecuencias (Lozano Mijares, 1997: 222) en términos narrativos son claras: ruptura de las barreras espacio-temporales, mezcla indisoluble de fantasía y realidad, polifonía relativizadora y narrador subjetivo –un narrador, siempre, que se autoconstruye en el propio texto, con la consiguiente dosis de contradicción, duda y perplejidad–, y, por último, despolitización y desarraigo social. El mensaje que emite la nueva novela es el escepticismo que implica la negación de toda escala de valores que no sea la personal, y aun esta se encuentra en continua fluctuación. Pero dicho escepticismo tiene que ver con la visión de mundo posmoderna, y, en este sentido, son escritores profundamente realistas.

La producción de Landero nos reconduce persistentemente al terreno de la posmodernidad. En relación con ella es importante recordar que, cuando en 1994, Fredric Jameson explica el cambio fundamental en el concepto de arte, lo hace por medio de un ensayo "¿'Fin del arte' o 'fin de la historia'?". Para él, habría dos finales del arte: el de la modernidad y el de la posmodernidad. Refiriéndose a ello, Lozano Mijares apunta que el

antiguo arte, el que muere con el modernismo, es el que corresponde a lo Bello en terminología de Kant, y queda reducido a lo decorativo, sin pretensiones de Verdad ni de Absoluto. Frente a él, el modernismo se identifica con lo Sublime, puesto que es capaz de llegar allí donde la filosofía no puede, a alcanzar lo Absoluto y la Verdad. El arte moderno, por tanto, cumplirá el fin del arte de Hegel, en el sentido de que anulará el arte como representación de lo Bello y se dedicará a la búsqueda de una realidad trascendental oculta tras los ropajes de la forma.

Jameson concibe el fin del arte de la posmodernidad a partir del análisis de los *happenings*, expresión cultural fundamental de los años sesenta. Los *happenings* entendieron la representación teatral como praxis, aboliendo la frontera entre ficción y hecho, entre arte y vida, de modo que cumplieron el fin del arte entendido como el final del arte moderno, el fin de la vocación del arte de alcanzar lo Absoluto (Lozano Mijares, 2007: 126). También la literatura landeriana expone, en la representación teatral de la palabra poética, la juntura del arte y la vida, de la ficción y la realidad.

Ángeles Encinar comprende que las siguientes características son las premisas de la nueva novela:

- el personaje en la novela del siglo veinte –especialmente ya mediada la segunda década– es un ser que anda a tientas, desconcertado, contrariado, frustrado, aislado. Se trata de rebeldes-sociales, mártires, desajustados o enfermos psíquicos;
- en muchas de estas novelas se presentan estados de mente, sin acción o hechos, atemporales. Son novelas de ideas;
- la sensibilidad y la sensación son materia privativa;
- la temática abunda en experiencias de aturdimiento, fracaso, culpa, confusión, desesperación y caos;
- desde una perspectiva más experimental, el arte de escribir o novelar en sí mismo es tema central de la novela;
- la desintegración del yo es un fenómeno recurrente qu se manifiesta mediante la división esquizofrénica de la personalidad, o la duplicación o multiplicación de los personajes (1990: 39).

Por su parte, Lozano Mijares (2007: 236) resume, en estos términos, las claves de la novela posmoderna:

1. Una nueva mímesis realista: el mundo como problema ontológico.
2. El sujeto débil de la representación: autor, narrador, personajes, lector.
3. Espacio heterotípico y confusión temporal.

4. Macroestructuras: metaficción, recursividad, pastiche, parodia, apropiación.
5. Microestructuras del antidiscurso posmoderno: metáfora literal, alegoría, polifonía, especialización.
6. El mapa temático: hedonismo y fin de la utopía.
7. Unión de la novela con la vida: cultura de masas y democratización estética.

Nosotros no vamos a pormenorizar las características generales de la novela posmoderna puesto que nuestra intención en este primer apartado consiste, solamente, en contextualizar la narrativa de Luis Landero en el marco de la literatura española. Oportunamente, cuando nos adentremos en el marco teórico de nuestra tesis, con los autores que lo constituyen, a saber: Huizinga, Wittgenstein, Heidegger, Gadamer, Ricœur, Greimas, Ubersfeld, De Toro, Pirandello y Vattimo, principalmente, iremos profundizando en aquellas notas de la posmodernidad patentes en la obra de nuestro autor –aunque cabe afirmar que esta no es función excluyente en la investigación que nos ocupa.

I. 1. Breve semblanza y bocetos de autorretratos

Luis Landero (Alburquerque, 1948) nace en el seno de una familia extremeña que emigra del campo a Madrid en el año 1960. Está casado y tiene dos hijos.

Ejerce los oficios más diversos (entre ellos, guitarrista flamenco). Estudia en la Universidad Complutense y se recibe de licenciado en Filología Hispánica. Se desempeña como profesor ayudante en la sección de Filología Francesa. En un tiempo da clases de Lengua y Literatura Española en el nivel medio, en el Instituto Calderón de la Barca. Es contratado como profesor en la Universidad de Yale para enseñar Literatura Española. También trabaja en la Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid hasta que se jubila de su actividad docente en el año 2008.

Actualmente, junto con su actividad literaria, continúa cultivando la profesión de periodista: es colaborador habitual en el diario El País, en donde publica artículos de prensa sobre diversos temas.

El reconocimiento mundial le llega por su tarea como novelista. Su primera novela[7] *Juegos de la edad tardía* (1989) es traducida a más de nueve idiomas. Con su opera prima recibe el Premio Nacional y el Premio de la Crítica.

* * * * * * * * * *

En el año 1999 José Manuel Martín de Blas concluye una serie para la Televisión Española, que lleva por título "Esta es mi tierra". Cada programa es editado por Editrama en formato de video. El que tiene como protagonista y presentador a Luis Landero se denomina: "Alburquerque, nostalgia en blanco y negro". Allí encontramos –bellamente expresado por medio de los lenguajes cinematográfico y literario– un autorretrato en que el autor comienza diciendo: "Me llamo Luis Landero; nací hace cincuenta años; he llevado una vida más bien oscura, con algún destello singular". Y pronto reconoce:

> Mi signo es la intermitencia; mi pasión, un cierto afán de plenitud, que me impide el disfrute de mí mismo y me invita al ensueño; mi dulzura es la naturaleza en el verano, que es tanto como decir: la melancolía de la infancia. Mi dolor es la insatisfacción crónica y la repentina falta de entusiasmo. La literatura ha acabado por ser, después de la tormenta, una reparación de daños.

En el año 2001 (*Entre líneas: el cuento o la vida*) reafirma:

> Mi signo es la intermitencia; mi pasión, cierta variedad de tendencias que me impiden el disfrute de mí mismo, y cuyo símbolo encomiendo a un cruce de veredas; mi dulzura es la naturaleza y el verano, que es tanto como decir la melancolía de la infancia; mi dolor es la insatisfacción crónica y la repentina falta de entusiasmo; la literatura ha acabado por ser, después de la tormenta, una reparación de daños (2001: 27).

Advertimos que, a menudo, los elementos biográficos se reiteran (se reelaboran, se ultiman, se complementan) en diversos textos del autor. Así también, en "Alburquerque, nostalgia en blanco y negro", Landero esboza la trilogía de sí mismo, que retorna en *Entre líneas: el cuento o la vida*: la presentación del lector, escritor y profesor que habitan en él, como si se tratara de una identidad trinitaria.

En la emisión televisiva Landero realiza una muestra subjetiva de su Alburquerque natal, desde la visión de sus antepasados más remotos ("hojalateros ambulantes", el origen judío y rural del primer Landero) hasta el recuerdo de la partida de su familia a Madrid. El viaje atraviesa no solo el espacio y el tiempo, sino que describe el pasaje de una mentalidad

[7] "Luis Landero, nacido en un pueblo de Badajoz (Alburquerque) en 1948, publica su primera novela cuando ya ha alcanzado una cierta madurez. Él mismo ha declarado en numerosas ocasiones que no fue su primera experiencia como escritor, y también que el proceso de elaboración de la obra fue largo y complicado". (Ubach Medina, 2001).

rural y campesina a otra, urbana e industrial. En este recorrido, Landero compone la memoria recuperando la infancia y la naturaleza como paraísos perdidos, una plenitud arrebatada que de niño no pudo percibir. Reconoce que su relación con el paisaje era, por entonces, más vital que estética. Rememora lo maravilloso –que se alimentaba de las narraciones de su abuela– como algo que parecía quedar siempre en la distancia de un "Hace mucho tiempo, en un país lejano...", puesto que con esta fórmula tradicional se iniciaban siempre los cuentos de la niñez. "En mi infancia se conservaba viva esa capacidad para contar. De todos los narradores que yo conocí, quien mejor contaba las historias era mi abuela Francisca, que era analfabeta, pero que tenía una gran sabiduría para el relato oral".

Landero descubre años después, en Madrid, que aquel "Hace mucho tiempo, en un país lejano..." se correspondía con la infancia y con Alburquerque, recuperados por una memoria capaz de devolverle aquellos recuerdos idealizados por la nostalgia y, en definitiva, ya convertidos en poesía. La evocación lo impulsa a repetir las palabras de Valle Inclán: "Sin memoria no habría poesía" y a pronunciar: "Las cosas no son como las vemos, sino como las recordamos".

El espacio apartado, el paisaje rural, transitado por la marcha de una cámara que avanza con la imagen y la voz de Landero, suscitan el comentario acerca de la extinción de la cultura campesina, "cultura milenaria e indefensa":

> Nosotros, los hijos de campesinos, sobre todo, somos el último eslabón de una cadena que se ha roto irreparablemente, porque nosotros pertenecemos a otro tipo de mentalidad, que es mezcla de ciudad y de campo. Y en cuanto a nuestros hijos, que son 'urbanitas puros', para ellos la cultura campesina es algo remoto y prácticamente ilegible.

En "Alburquerque, nostalgia en blanco y negro", Landero expone estos y otros rasgos biográficos, que luego convierte en móviles de su ficción.

* * * * * * * * * *

En *Entre líneas: el cuento o la vida* (2001), hay un personaje central, profesor de literatura además de lector y escritor, llamado Manuel Pérez Aguado. Mucho de lo que se dice de Pérez Aguado es afirmado en primera persona por el mismo Landero, cuando en junio del año 1999, presenta su tercera novela en el ICI (Instituto de Cooperación Iberoamericana) de la calle Florida, en la Ciudad de Buenos Aires. Hallamos sucesivos cuadros en común: la imagen del evónimo lejano de la niñez y el relato fabuloso que su abuela le contaba; el episodio que rememora la llegada de la Coca Cola a su pueblo; el privilegio de haber sido García Lorca por veinticuatro horas y las citas de Cervantes, Valle Inclán, Flaubert, Conrad. Chéjov, Kafka... que van entretejiendo y anudando historias.

Confirmamos que en el cosmos landeriano vuelven, como en un eterno retorno, diversos personajes que van imprimiendo motivos constantes:

> He vuelto a los lugares de la infancia. Allí en aquel alto se sentaba mi padre, bajo el eucalipto o bajo el alcornoque, a mirar el camino o a echar sus cuentas en el librito de papel de fumar. Mi padre se pasó su vida adulta esperando algo y por eso tenía aquella manera laboral de sentarse. No se sentaba a descansar sino a esperar, y en sus ojos y en la tensión del torso y en el modo de asentar las piernas en el suelo había algo de tarea titánica, de atlante que sostiene sobre los hombros su enorme fardo existencial. [...] Pero él seguía mirando, angustiado. Por si viniera un coche, un caminante. La vida estaba siempre un poco más allá de donde él estuviera (2001: 57).

En el juego entrelazado de realidad y ficción, reconocemos anécdotas devenidas en relatos orales y escritos, que se reiteran, creando un mundo propio.

* * * * * * * * * *

¿Cómo le corto el pelo, caballero? (2004) presenta algunos apuntes autobiográficos, que contribuyen a esbozar el retrato del autor. Entre tantos fragmentos, hallamos uno al que Landero recurrirá nuevamente en el "Prólogo a esta edición" (*Juegos de la edad tardía*). Se trata del recuerdo de su tesina en Filología Hispánica. En *¿Cómo le corto el pelo, caballero?* alude al fingimiento de las 150 páginas escritas para alcanzar un trabajo en la universidad. Describe, también, el sentimiento de la ineptitud y de la engañifa: "Y fue así como, durante un mes, me sentí también Larsen, elaborando un informe confidencial e inútil para Petrus" (Landero, 2004: 194). Pero es en "Prólogo a esta edición" donde se hace explícito el mensaje:

> Cuando volví a España, necesitaba con urgencia algún trabajo y se me presentó la posibilidad de ejercer como profesor ayudante en el departamento de Filología Francesa de la Complutense. Sabes bien francés, ¿no?, me preguntaron, dándolo por hecho. Y a mí me salió una respuesta bastante airosa, que decía mucho y no comprometía a nada: "Viví en París". Como me exigían también la tesina, en diez días escribí casi doscientos folios, que titulé rumbosamente "Algunos aspectos de la narrativa de Juan Carlos Onetti", de la cual más vale no acordarse. Allí estuve dos años, ocupándome de la biblioteca, dando de vez en cuando alguna clase de literatura comparada (siempre en español y de obras españolas), y llevando en general una vida clandestina, casi de impostor. Me gané fama de persona lacónica, circunspecta, y no sé si algo huraña. Y fue allí donde empecé a vislumbrar lo que podía ser mi primera novela (2005: 24).

Observamos que el hecho biográfico se expande luego en la ficción: en hartos impostores que prefieren desacatar la verdad a obedecer una realidad determinada.

* * * * * * * * * *

En el año 2005 la editorial Tusquets reedita *Juegos de la edad tardía* (1989) con un exordio del autor: "Prólogo a esta edición". En esa introducción Luis Landero explica "en

clave autobiográfica" ciertos tópicos de su primera novela: el vasto sentido del espacio: la relación ciudad-provincia, campo-pueblo; el significado de Madrid; las argucias de la impostura y el protagonismo del padre, entre otros.

> Mi padre es la figura central de mis demonios literarios. Era un hombre con una profunda conciencia de fracaso. [...]
> Mi padre era además, un hombre con cualidades. Inteligente, intuitivo, imaginativo y buen conversador. Pero el destino no le dio ocasión de desarrollar sus buenas aptitudes. Todos sus deseos, sus ilusiones, no se realizaron. Cosas tan sencillas como tocar medianamente un instrumento musical, aprender a conducir, montar en avión... Toda su vida fue un puro y continuo desear y un no lograr nada. Desde que tuve uso de razón, él me preguntaba: ¿Qué quieres ser de mayor? (2005: 16, 17).

En "Prólogo a esta edición", el autor expone el germen biográfico de la fuerza que mueve a sus personajes y recuerda un pasaje de su primera novela: cuando el padre y el abuelo se dedican a querer ser uno coronel y otro notario. A eso le llaman "el afán". Los personajes saben que no lo van a ser nunca, desde luego, pero se dedican con todas sus fuerzas a desearlo, porque –según el abuelo– el deseo es lo que mantiene vivo al hombre, aunque también lo que le causa más dolor:

> Pues bien, creo que Gil es el fondo de mi padre, y yo soy Gregorio. Él me llama a la gran ciudad desde su remota provincia (que quizá sea la muerte) y me pide cuentas de lo que he logrado ser en la vida. Ya no me pregunta: ¿Qué quieres ser de mayor?, sino: ¿Qué has logrado ser de mayor? Y yo, Gregorio, desde la gran ciudad mítica que él soñó, le miento y le digo que sí, que se han cumplido sus designios, su mandato, y que ahora soy un gran hombre: ingeniero, poeta, políglota y no sé cuántas cosas más. Que ya tengo oficio, y no uno sino varios, y en todos ellos soy el mejor. Soy Faroni, el gran Faroni: el hombre que mi padre quiso que yo llegara a ser. Desde luego, lo último que mi padre hubiera sospechado es que yo iba a ser escritor y que él habría de convertirse en mi musa principal (2005: 18).

Landero abre las conciencias (y aún el subconsciente de sus personajes) con la clave biográfica y literaria de la figura de su padre y, de este modo, exhibe un cronotopos auténtico y vital.

I. 2. Corpus literario del autor

Novelas:

1. *Juegos de la edad tardía* (1989)
2. *Caballeros de fortuna* (1994)
3. *El mágico aprendiz* (1999)

4. *El guitarrista* (2002)

5. *Hoy, Júpiter* (2007)

6. *Retrato de un hombre inmaduro* (2009)

7. *Absolución*[8] (2012)

Ensayos:

8. "El laberinto de papel" (1995)

9. *Entre líneas* (1996)

10. *Entre líneas: el cuento o la vida* (2001)

11. "Prólogo a esta edición" (*Juegos de la edad tardía*) (2005)

Video:

12. "Esta es mi tierra. Alburquerque, nostalgia en blanco y negro". TVE (2000)

Recopilación de artículos periodísticos:

13. *¿Cómo le corto el pelo, caballero?* (2004)

Hay, además, múltiples entrevistas que el escritor ha concedido en la prensa y en la web. Una de ellas es nuestra, fue realizada en su casa de Madrid, el 17 de septiembre de 1999, y fue publicada en la Revista de Literatura, Arte, Música y Sociedad, "La Pecera" (Mar del Plata, otoño de 2001).

Entre los escritos publicados por Landero espigaremos algunos que nos resultan útiles para los propósitos de nuestro trabajo: como "Mito y memoria" (1992) o "Bienvenidos a Ítaca" (2008).

Luis Landero nos deslumbra con *Juegos de la edad tardía* (Tusquets. Andanzas 102 y Fábula 2). Creemos que ella es la llave maestra con la que se puede abrir la producción posterior del autor. Esto, lejos de expresar repetición o ausencia de novedad, imprime una clara unidad a la obra landeriana. En realidad, toda su producción se ilumina con diversas connotaciones significativas del término clave de su obra inaugural. Nos referimos a la voz "**afán**[9]". Pero como nombrar acepciones no es aún, en absoluto, una jugada en el juego de

[8] La redacción de las conclusiones de la presente tesis de doctorado coincide con la publicación de la novela *Absolución.*

[9] "A este propósito, no puedo dejar de trasuntar nuevamente la respuesta que Luis Landero escribe en su carta, contándome sobre el concepto de 'afán' y sus coyunturas: 'El afán (la plenitud imposible) lo heredé yo de mi abuelo y de mi padre. Sobre todo, de mi padre, que quería que no fuese como él: que no fuese pobre, ni ignorante, ni mediocre… Mi padre me encomendó una misión trascendental: vengarlo a él de la pobreza, y de cierta falta de dignidad social… Él hizo de mi infancia una edad épica. Luego yo alteré todo eso imaginariamente y le di el nombre de afán […] El afán es algo así como la maldición (y la gloria) de una estirpe, la de los Olías" Roca Mussons, 1993: 6 y 7).

lenguaje –como tampoco colocar una pieza de ajedrez es una jugada en el ajedrez, tal como lo entiende Wittgenstein,–, tendremos que describir el término en su contexto: sólo así "afán" significará verdaderamente algo[10].

Caballeros de fortuna (Andanzas 206 y Fábula 45) es la segunda novela de Luis Landero, aparecida en el año 1994. En ese mismo año el autor publica "El oficio de escritor".

Según Simón Viola (1995), las dos primeras novelas guardan un claro parentesco, entre otros motivos, por la similitud de paisajes en que ubican su trama; pues en ambas aparece un pueblo y una campiña, característica de los ámbitos rurales extremeños. Incluso hay una relación temporal, ya que en las dos intervienen Gregorio y Gil, aunque en *Juegos de la edad tardía* con carácter de personajes principales. Por otra parte, lo quijotesco[11] constituye la génesis de ambas producciones. Hidalgo Bayal (1995: 4) sostiene (y predice) que: "A esta extensa idea del afán, tan noblemente cervantina, responden las dos novelas de Landero y responderán, probablemente, las que siga escribiendo".

En relación con nuestra hipótesis de trabajo, resulta central la apreciación de José García:

> Tanto en *Juegos de la edad tardía* como en *Caballeros de fortuna* los personajes son lectores de la vida, codificadores de todo un material previo que da forma a su propio carácter, interpretantes de esos signos específicos que le ofrecen al individuo la familia o la cultura donde está inscrito. Interpretación

[10] Landero utiliza este juego del lenguaje, descubriendo con él no solo la potencialidad significativa de las palabras, sino su potencialidad significativa en relación con variadas puestas en juego que necesitan de contextos heterogéneos (diversidad de tiempo, espacio, acción y actantes) para denotar esa pluralidad de significados. Con lo cual, queda definitivamente constituida la correlación entre forma de vida y juego del lenguaje. Veremos que para Landero, como para Wittgenstein, cada juego del lenguaje está enmarcado en una situación concreta, en un campo específico espacio-temporal.

"Hay que tener presente –sostiene Juan Navarro de San Pío– que Wittgenstein emplea, en las Investigaciones filosóficas, tres términos diferentes para referirse a la situación de uso: dos de ellos para referirse al espacio pragmático, *contexto* («Zussamenhang») y *entorno* («Umgebung»), y otro para mencionar el conjunto de condiciones particulares que actúan dentro de dicho espacio, *circunstancia* («Umstand»). Los dos primeros, por tanto, funcionan como sinónimos, aunque, en la mayoría de los casos, recurre el autor a la palabra contexto en lugar de entorno. Los términos de contexto y entorno son utilizados para criticar la hipótesis de la existencia de un supuesto *lenguaje privado*, el cual se sustentaría en la identificación del significado con una vivencia («Erlebnis») interna.

[El término de «contexto» (Zussamenhang) aparece en los parágrafos 525, 625 y 686 y en las páginas 423, 435, 485, 497, mientras que la noción de entorno en los parágrafos 583 y 584 de las *Investigaciones filosóficas*] Navarro de San Pío, 2004: 227.

[11] "El *Quijote* es como el Nilo: se desborda y anega y fertiliza toda la novela que viene después. El *Quijote* está en todas partes" [De Landero a Roca Mussons] (Roca Mussons, 1993: 1).

"Afirma Juan Goytisolo: «es posible *cervantear* sin que uno lo sepa» [Goytisolo, J. *Disidencias.* Barcelona. Seix Barral. 1977: 218]. De opinión parecida es Luis Landero quien, en respuesta a mi pregunta de cómo había filtrado en su novela el modelo cervantino, responde: «Hacia la mitad de la novela caí en la cuenta del parentesco temático con el *Quijote.* Hasta entonces, me parece que no lo advertí. No me inspiré absolutamente para nada en Cervantes, pero es verdad que mi historia tiene relevancias cervantinas. Cuando lo descubrí, aproveché para jugar con ese parecido, e hice que Gregorio hubiera leído el *Quijote*». Y matiza el autor de *Juegos*: «La influencia de Cervantes puede llegar también a través de muchos autores del XIX y del XX». Termina declarando: «Pero cuando yo planeé la novela, no previ en absoluto el parentesco»" (Roca Mussons, 1993: 3).

> correcta o errónea, poco importa: el hecho es que, como Gregorio Olías y Gil en *Juegos de la edad tardía*, los personajes de *Caballeros de fortuna* se ven sometidos a un proceso de lectura continua cuya fijación termina por constituir su propia esencia, tras el detenimiento de la cadena (1995: 1-2).

En 1995 Álvaro Ruiz de la Peña (Facultad de Filología de la Universidad de Oviedo) coordina *Páginas de viva voz: leer y escribir hoy* y nace así "El laberinto de papel" de Luis Landero. En esta obra adelanta su poética creadora.

Nuestro autor vuelve a asombrarnos en 1999, cuando nos ofrece *El mágico aprendiz* (Andanzas 360 y Fábula 159). Con esta obra se reactualiza el afán como motor esencial (destinador), no ya de un ser individual, sino de un grupo humano, guiado por un líder, héroe fabricado para emprender un viaje a través del mundo de las finanzas y del poder.

En el año 2000 Landero es dirigido por Juan Manuel Martín de Blas y así nace: "Alburquerque, nostalgia en blanco y negro". El director realiza un excelente trabajo en "Esta es mi tierra", un programa clásico de Televisión Española, en el que grandes escritores de la lengua castellana muestran los lugares que han influido en su obra.

En 2001 Landero nos descubre su poética en *Entre líneas: el cuento o la vida*[12] (Andanzas 440). Apunta Molina Fernández (2003:547) que el autor designa a su texto "conjunto de ensayos contados"; la contraportada de la primera edición habla de "compendio de ideas, apuntes, retazos", y Ricardo Senabre (2001: 12) lo denomina "experimento novelesco a la manera unamuniana" puesto que *Entre líneas* está en la misma línea que *Cómo se hace una novela.* Para Molina Fernández (2003: 548), los veintiún breves fragmentos que componen el libro hilvanan una mínima intriga narrativa en la que se engasta la meditabunda introspección de un personaje: Manuel Pérez Aguado, profesor, escritor y lector, cuya experiencia propicia recuerdos y deliberaciones sobre la vida y la literatura. Resulta difícil definir el género al que pertenece el texto. Como señala Molina Fernández: "En *Entre líneas* explota ese espacio ambiguo entre la literatura y la vida" (2003: 549). Sostiene que Landero es fiel a la estela netamente cervantina: la obra es en sí misma creación y poética de la creación, "una cuidada simbiosis entre la poética y la vida" (2003: 560).

En el año 2002 se publica *El guitarrista* (Andanzas 469), novela que confirma la calidad de la palabra landeriana en el tiempo. Nuevamente el protagonista de la acción se deja

[12] "La editorial Del Oeste realizó una cuidada primera edición del libro en 1996, con ilustraciones del pintor Javier Fernández de Molina y un título más sucinto (*Entre líneas*, Badajoz, Del Oeste Ediciones, 1996). El texto de este primario *Entre líneas* cuenta con dieciocho secciones, algunas de las cuales desaparecen en la segunda de Barcelona (*Entre líneas: el cuento o la vida*, Barcelona, Tusquets, 2001). Pero esta última también añade capítulos (*Entonces, Cómo se hace una conferencia, Amor, Fin*) y muda el orden de otros tantos". Molina Fernández (2003: 547).

conducir por un afán de gloria, que lo precipita hacia un mundo donde la verdad se disimula detrás de la mentira.

En el año 2004, Tusquets editores recoge diversos artículos periodísticos que habían visto la luz en el periódico El País, entre los años 1990 y 2003. Aparece *¿Cómo le corto el pelo, caballero?* Nada de "diarios viejos", aquí nos reencontramos con el narrador brillante, entrenado en la "épica de lo cotidiano". En este libro, el profesor, periodista y narrador nos confiesa: "Siempre me ha conmovido esa épica de los grandes gestos que se quedan apenas en la promesa de una acción magnífica, y que dejan en el aire el trazo nítido del sueño que estuvo a punto de cumplirse". Los lectores landerianos sabemos del afán de muchos de sus héroes literarios, pequeños sísifos corrientes que van detrás de la gloria, menudos quijotes comunes, que sólo alcanzan "la plenitud del instante".

La quinta novela es *Hoy, Júpiter* (2007). Esta composición imprime una variante en el tratamiento del afán que moviliza siempre los hechos, puesto que esta vez Landero nos sitúa frente a la pasión del odio y al fervor de la venganza como destinador de las acciones.

La sexta novela es *Retrato de un hombre inmaduro* (2009). En esta epopeya, "una voz sin historia" fabula entre imágenes y recuerdos para narrar toda una vida, una vida vacía hecha de retazos intrascendentes de otras vidas, que parecen tan vacías como la suya.

En forma simultánea al momento de acabar con nuestra tesis, el autor publica su sépitma novela, *Absolución* (2012).

Toda la obra landeriana ha sido concebida con "jeito". Con este "juego del lenguaje", que también nos enseña el escritor, llamamos a las cosas que se forman por el puro gusto de hacer las cosas bien, "por oponer a la brevedad de la vida y al caos del mundo la apariencia de un orden o de una belleza perdurables". La mirada de Landero es inalterablemente poética, siempre manifiesta un halo de luz alrededor de las cosas. Si para Platón: "La belleza es el esplendor de la verdad", la verdad de Landero des-cubre la cosa o ente, la saca de su cobertura habitual, la muestra al desnudo.

Con una perspectiva diacrónica podemos contemplar cómo la vida en la ficción es la portadora de significados: así, el afán –destinador esencial de las diversas acciones– se convierte en fuerza de solicitud, empeño, pretensión, deseo o anhelo vehemente; y así también, en trabajo excesivo, solícito y congojoso como la labor corporal de los jornaleros; y a veces, por la prisa, diligencia o premura con que se realiza, se torna pura fatiga, penalidad y apuro. Al tiempo que ese padecimiento ofrece a los agentes de la acción una ambición y una gloria, los hace seres perfectibles e inacabados. Este carácter inconcluso es el que siembra el impulso de lo imposible:

> Y en este combate entre el ser y el parecer es donde hace acto de presencia el afán como impulso de lo imposible, esto es, como ficción, porque, en definitiva, si lo que se desea ser es inalcanzable, si en la inaccesibilidad radica el mérito, entonces, verdaderamente, el afán es vivir fuera de la realidad, en otra realidad, en la realidad de la ficción (Hidalgo Bayal, 1995: 118).

El carácter inconcluso y de impotencia se vincula con la presunción de Hidalgo Bayal: "El afán persigue la felicidad, pero la felicidad niega el afán: en el centro de la paradoja, los personajes de Landero son seres inocentes que, contra toda esperanza, tienen fe" (1995: 128).

Por todo esto, decimos que la narrativa landeriana es una invitación a un juego, un juego en el que los jugadores persiguen un afán y en el que el lenguaje forma parte de una forma de vida (siendo en consecuencia plural y múltiple). En este juego, las palabras están alejadas de su fundamento semántico, y más próximas a los ejemplos y a los casos de la vida en los que hacemos uso de ellas.

II. Presentación del tema "El lenguaje como vida en la narrativa de Luis Landero"

> *Y para ir acabando, quiero contaros uno de mis primeros recuerdos, de mis primeras experiencias fundacionales, de esas que son capaces de forjar un carácter o torcer un destino. Un día mi padre me dijo que cerrara los ojos e hiciera un cuenco con las manos. Yo debía de tener cuatro o cinco años. Entonces mi padre abrió el cuenquito que yo había hecho, metió dentro un pájaro recién cogido del nido, y volvió a cerrarlo. Y en ese momento yo sentí algo extraordinario, inolvidable. Sentí el latir de la vida, el misterioso y tremendo latir de la vida. Y ése es mi principal criterio estético desde aquel día. Eso es, por encima de otras cualidades, lo que yo le pido a un libro, a una canción, a una película… Cuando asisto a una buena función teatral, siento ese misterioso latir en los conflictos, en los personajes, en las luces, en los gestos, en las palabras… De pronto uno nota que las palabras comunes, las humildes palabras nuestras de cada día, están vivas, y como recién inventadas, y que sus significados son abismales o luminosos, y que palpitan a ser pronunciadas o escritas.*
>
> Luis Landero
>
> "Bienvenidos a Ítaca (El profesor se despide para siempre de sus alumnos)". 2008

⁜ ⁜ ⁜ ⁜ ⁜ ⁜

Cuando abordamos el estudio de "El lenguaje como vida en la narrativa de Luis Landero" lo hicimos convencidos de que su textualidad concebía la vida como portadora de significado, puesto que los juegos del lenguaje implicaban un intercambio vital en unas determinadas formas de vida. Hallamos que nuestra presunción tenía un sustento filosófico: el segundo Wittgenstein nos puso al borde de esas certezas, al sostener que "imaginar un lenguaje significa imaginar una forma de vida" (1988: 31) y al insinuar que solo la concordancia de los hombres puede decidir lo que es verdadero y lo que es falso, puesto que lo verdadero y lo falso es lo que los hombres dicen; y los hombres concuerdan en el lenguaje. "Esto no es una concordancia de opiniones (*Neinungen*), sino de forma de vida (*Lebensform*)" (1988: 217). Asimismo, nos dejamos pronto encauzar por la filosofía de John L. Austin, y con él, reconfirmamos que el lenguaje es una forma de vida.

Fue la lectura de *La condición postmoderna* de Jean-François Lyotard la que nos condujo a las *Investigaciones filosóficas* de Ludwig Wittgenstein. El capítulo 3 de Lyotard, "El método: los juegos del lenguaje" se centra en la idea de que el juego consiste en las reglas que lo describen. También el ensayo de Diego Marconi, "Wittgenstein y las ruedas que giran en el vacío" (en Vattimo, 1995: 229), nos señaló algunas caracterísitcas que focalizaban en los elementos lingüísticos redundantes: a los que Wittgenstein denomina "ruedas que giran en el vacío" (en Vattimo, 1995: 236). Pero, sin lugar a dudas, ha sido la lectura de *Persona Lenguaje Realidad* de Francisco Leocata la puerta principal de entrada a una interpretación

especialmente fértil acerca de uno de los íconos fundantes de la posmodernidad. Lejos de subsumir su estudio al vacío, motivo recurrente al ahondar esta episteme, Leocata nos permite comprender que la teoría de los juegos del lenguaje "no significa vacío de sentido, laberinto en el sentido posmoderno, naufragio de la razón" (2003: 146), sino que ese quiebre implica que "vida y racionalidad se hermanan de alguna manera en la palabra" (Leocata, 2003: 147). Leocata ha buceado dentro del diverso y riquísimo pensamiento de Wittgenstein y nos ha sumido en esta vertiente del lenguaje como manifestación de vida. Entonces, no solo nos ha interesado la caudalosa complejidad del pensamiento de Wittgenstein, sino que también ha captado nuestra atención, el advertir la diferencia de abordajes existentes y, dentro de estos planteos, nos ha resultado particularmente fecundo para la obra de Landero, el de Leocata que, por otra parte, pone su interés en el aspecto menos frecuentado por la crítica especializada. Nos parece oportuno aclarar que, si bien realizamos nuestro análisis teniendo en cuenta la pertenencia de Landero al contexto de la posmodernidad, aspiramos a destacar su originalidad: la unión del lenguaje y las formas de vida. Quisiéramos que el enfoque de nuestra exégesis de la obra landeriana sea también un aporte, dentro del complejo fenómeno que es la posmodernidad, puesto que nuestra investigación se interna en la palabra viva y no en el vasto sistema de signos del metalenguaje, caro objetivo no solo para teóricos como Louis Hjelmslev, sino para los que, animados por William Gass, reconducen estas teorizaciones al ámbito de lo artístico[13].

Rivas Hernández (1999) publica un artículo, fruto de un trabajo mayor titulado "El extremeño: estudio fonético, gramatical y léxico", realizado por el Departamento de Filología Hispánica de la Facultad de Letras en la Universidad de Extremadura. Concretamente, Rivas Hernández (1999) se ocupa de examinar aspectos del lenguaje en *Juegos de la edad tardía, Caballeros de fortuna* y *El mágico aprendiz* y refuerza con sólidos argumentos que nos hallamos ante un magnífico conocedor de los recursos que la lengua proporciona para expresar sentimientos y situaciones:

> Para ello quiebra el lenguaje buscando combinaciones sorprendentes, creando metáforas novedosas, en definitiva, y utilizando la fórmula acuñada por los formalistas, desautorizando el lenguaje. Según Sklöwski el uso habitual del idioma convierte en clichés las relaciones entre significantes y significados, y ante esta automatización del discurso se hace necesaria una sacudida que logre transmitir el contenido de forma novedosa y eficaz. Así es como actúa Landero, consiguiendo una gran nitidez en la expresión y una llamada de atención sobre el propio lenguaje (Rivas Hernández. 1999: 28).

[13] Para indagar en el concepto de "metalenguaje" confrontar Ferrari (2001: 11-43).

Rivas Hernández (1999) justifica sus apreciaciones con ejemplos en los que Landero mezcla ámbitos diversos, comparaciones que funden –en muchos casos– el mundo físico con el espiritual, o en formas adjetivas que obligan al lector a reflexionar sobre el lenguaje. En relación con éste, Rivas Hernández (1999) destaca a los personajes "dotados de una específica y caricaturizada forma de expresión" y el dominio, por parte de Landero, de transmitir diferentes registros con los que introduce un variado mosaico de tipos sociales.

Tanto para Rivas Hernández (1999) como para Campos Pámpano (1994), Landero revela en los usos coloquiales un dominio notable de la oralidad. Incluso el mismo Landero confiesa que con *Caballeros de fortuna* quiso rendir homenaje a la literatura oral, que fue con la que se inició de niño (Campos Pámpano: 12).

El profesor Hidalgo Bayal encuentra que la "fascinación de las palabras", confesada por el autor y manifestada por el narrador, hunde sus raíces en diversas fuentes literarias y se resuelve con una original calidad estilística y minuciosidad de la composición:

> Todos los que hemos querido escribir la página perfecta hemos sentido fascinación por las palabras en sí mismas. A mis dieciocho o veinte años, incluso veintidós, yo escribía páginas y páginas dejándome llevar sólo por la furia del lenguaje, por la fascinación de las palabras, palabras que a lo mejor acababa de descubrir, que sonaban bien' (Hidalgo Bayal,1995: 122).

Para Hidalgo Bayal, es evidente que en Landero late poderosamente la pasión verbal, que traslada a los personajes y a la trama de las novelas. Así, en *Juegos de la edad tardía*, percibimos cómo Gregorio Olías mantiene con las palabras a lo largo de sus cuarenta y seis años de vida una relación intermitente y agonística, intensa o furiosa, emocionada o acechante, hasta el punto de que su evolución como personaje depende radicalmente de su estado verbal:

> Muy pronto manifestó su 'propensión a descubrir misterios en cada palabra' y a quedarse asombrado ante 'belleza', ante 'recóndito', ante 'caracola': 'bastaba una palabra, pues cualquiera contiene a todas las demás, en cualquiera puede uno reconocer su patria ilimitada'. Después, el fervor adolescente inicial avanzará en una u otra dirección, por lo que tan pronto 'se enemistó con las palabras, porque le impedían la visión directa de las cosas', como 'sintió de nuevo la presencia viva de las palabras y el milagro de una frase que superaba su verdadero poder mental'. Sus períodos de crisis se resuelven lingüísticamente: 'Nunca más volveré a hablar, porque las palabras están todas malditas', su veleidad poética sólo tiene justificación lingüística: 'Las cosas que tienen más de un nombre siempre son mágicas y lo que hacemos los poetas es ponerles a las cosas nombres nuevos, para hacerlas misteriosas', cuando quiere expresar su sentimiento dolorido, sólo encuentra, como al azar, casi inarticuladas, las palabras 'pavor, infierno, araña, mortadela', y, en fin, en sus *Poesías completas de la vida artística* 'había juntado […] palabras que, siendo de todos, eran sólo suyas. Ellas lo defenderían contra las inclemencias de la

> vida. Definitivamente, aquella era su isleta, sólida y tangible'. Frente a este fervor poético y apasionado, los restantes usos de la lengua quedan en la otra orilla del afán, y así, cuando, en su viaje de bodas, según el tren se va internando en los lugares, ellos dicen: '¡Un río!, ¡una vaca!, ¡un castillo!, ¡un pueblo!', puros enunciados exclamativos de la evidencia compartida y sosegada, los nombres significan la negación del afán y de la ficción, y cuando, en las fijas y largas conferencias telefónicas entre Gil y Olías, Gil hace referencia de vez en cuando a la lluvia, a un perro que pasa, a las cigüeñas, no estamos sino ante los enunciados objetivos de la soledad rural, ante las apariencias inmediatas de la realidad estéril (Hidalgo Bayal,1995: 123).

También el crítico ejemplifica en *Caballeros de fortuna* las circunstancias de magia verbal, en las "divinas palabras" con que arranca a hablar Esteban Tejedor Estévez.

Pero nosotros no profundizaremos en esos magistrales usos coloquiales del lenguaje ni en la calidad estilística de la prosa de Landero, sino en la concepción y empleo del lenguaje como vida. Para lo cual deberemos primero comprender el papel simbólico del juego, para en un segundo momento aprehender los juegos del lenguaje y de roles en la narrativa landeriana.

Como la cuestión del lenguaje va unida irremediablemente a la de la identidad, Wittgenstein nos impulsa a conocer qué tipo de sujeto presenta la narrativa landeriana. Vemos que el problema de la existencia humana nos sitúa en la frontera del relativismo, ya que los seres landerianos –tal como los pirandellianos– ejecutan roles que los conducen por una vida absurda. Estos seres –a menudo conflictuados, siempre a punto de devenir otros– aparecen estructuralmente disociados, con una incoincidencia o desproporción considerable consigo mismos, y a veces sugieren no tener ni esencialidad ni unidad, sino una identidad narrativa que necesita de la alteridad.

Buscando satisfacer la necesidad de conocer mejor a esos personajes descubrimos, primero, un sujeto fragmentado y, luego, vemos que la cuestión va más allá de las formas y que nos insinúa el problema del ser, y con ello nos proyecta en el trance que abre las puertas de la posmodernidad: el fin de la metafísica (aunque nosotros solo entreabriremos este acceso). Con esto parece anularse toda posibilidad de encontrar una fundamentación y un sentido. Sin embargo, la narrativa landeriana nos revela que en la palabra poética, en un nuevo juego del lenguaje, es posible plantear una nueva metafísica, la del artista. De tal forma, Landero nos coloca frente a un ser mutable y locuaz, un *homo loquatur*, sometido al devenir de ser *homo ludens*, capaz de jugar un papel como actante, actor y rol.

Landero nos lleva a sopesar la estrecha relación entre la literatura y la vida, lo cual no significa únicamente que exhiba los límites que separan la ficción de la realidad, sino que

manifiesta la correlación entre "forma de vida" y "juego de lenguaje"[14]. Nos lleva a comprobar que la literatura –tal como la concibe Gilles Deleuze– está más bien del lado de lo informe o de lo inacabado:

> Escribir es un asunto de devenir, siempre inacabado, siempre en vías de hacerse, y que desborda toda materia vivible o vivida. La escritura es inseparable del devenir: escribiendo, se deviene-mujer, se deviene-animal o vegetal, se deviene molécula hasta devenir-imperceptible. […] Devenir no es alcanzar una forma (identificación, imitación, Mímesis) […] El devenir es siempre "entre" o "en medio": mujer entre las mujeres, o animal en medio de otros.[…] Se debe alcanzar la lengua con giros femeninos, animales, moleculares, y todo giro es un devenir mortal. No hay una línea recta, ni en las cosas ni en el lenguaje. La sintaxis es el conjunto de los giros necesarios, creados cada vez, para revelar la vida en las cosas (Deleuze, 2006: 13, 14 y 15).

Comprende Hidalgo Bayal (1995) que como "la vida es amarga y melancólica y no caben promesas de paraíso", Landero "invita al lector a instalarse en la paradoja del ser y el afán" y que para ello "[elabora] una concepción literaria del mundo" (1995: 128-129). Sin restringirse a la ficción landeriana, Vargas Llosa describe la cuestión con ideas que cabalmente podemos aplicar a la poética de Luis Landero:

> Marcel Proust afirmó: "La verdadera vida, la vida por fin esclarecida y descubierta, la única vida por lo tanto plenamente vivida, es la literatura". No exageraba, guiado por el amor a esa vocación que practicó con soberbio talento; simplemente quería decir que, gracias a la literatura, la vida se entiende y se vive mejor, y entender y vivir la vida mejor significa vivirla y compartirla con los otros. […] La literatura no comienza a existir cuando nace, por obra de un individuo; sólo existe de veras cuando es adoptada por los otros y pasa a formar parte de la vida social, cuando se torna, gracias a la lectura, experiencia compartida. […] La literatura no dice nada a los seres humanos satisfechos con su suerte, a quienes colma la vida tal como la viven. Ella es alimento de espíritus indóciles y propagadora de inconformidad, un refugio para aquel al que sobra o falta algo, en la vida, para no ser infeliz, para no sentirse incompleto, sin realizar en sus aspiraciones. […] es una manera astuta que hemos inventado a fin de desagraviarnos a nosotros mismos de las ofensas e imposiciones de esa vida injusta que nos obliga a ser siempre los mismos, cuando quisiéramos ser muchos, tantos como requerirían para aplacarse los incandescentes deseos de que estamos poseídos.
>
> La literatura sólo apacigua momentáneamente esa insatisfacción vital, pero, en ese milagroso intervalo, en esa suspensión provisional de la vida en que nos sume la ilusión literaria –que parece arrancarnos de la cronología y de la historia y convertirnos en ciudadanos de una patria sin tiempo, inmortal–, somos otros. Más intensos, más ricos, más complejos, más felices, más lúcidos, que en la constreñida rutina de nuestra vida real. […]

[14] "La expresión «*juego* de lenguaje» debe poner de relieve aquí que *hablar* el lenguaje forma parte de una actividad o de una forma de vida" (Wittgenstein, 1988: 39).

> La buena literatura, a la vez que apacigua momentáneamente la insatisfacción humana, la incrementa, y, desarrollando una sensibilidad crítica inconformista ante la vida, hace a los seres humanos más aptos para la infelicidad. Vivir insatisfecho, en pugna contra la existencia, es empeñarse en buscar tres pies al gato sabiendo que tiene cuatro (2003: 387-388, 393-394, 396).

De manera que, cuando nos referimos al lenguaje como vida en la narrativa de Landero aludimos, por lo menos, a dos vidas: a una, vivida por seres reales que se expresan en un lenguaje preestablecido y a otra, vivida por espíritus indóciles, capaces de crear (jugar) un lenguaje y de suspender provisionalmente la vida dada por estable.

II. 1. Nuestra propuesta sobre "el lenguaje como vida" y su relación con el juego: juegos del lenguaje y juegos de roles

Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900) abre un acceso, que se constituirá en punto de partida para otros pensadores contemporáneos: eleva la idea del juego a una dignidad insospechada. "En el caso de Nietzsche el juego es visto como objeto teórico, esquema crítico-interpretativo y proyecto incondicionado" (Ambrosini, 2004: 1).

Johan Huizinga (1872-1945) proporciona a nuestro trabajo el concepto de "juego" y la descripción del mismo como fenómeno cultural.

Ludwig Wittgenstein (1889-1951) contribuye con la idea de "juegos del lenguaje" y Hans-Georg Gadamer (1900-2002) coloca el puntal del juego como hilo conductor de la explicación ontológica[15].

Tomamos de Algirdas Julius Greimas (1917-1992) el modelo actancial, que nos conduce a la significación de los juegos de roles: Son Anne Ubersfeld (*Semiótica teatral*, 1989) y Fernando De Toro (*Semiótica del teatro*, 1987) quienes amplían la noción de los juegos de interpretación, refiriéndose a la teatralidad de los actantes, actores y roles.

Pirandello aporta a nuestro estudio la comparación con el mundo de las máscaras, el juego de lo verdadero y lo aparente. Descubrimos máscaras constituidas en términos de disfraz (el disfraz del hombre decadente que no sabe tomar iniciativas y se enmascara asumiendo roles estereotipados).

[15] También Eugen Fink (1905-1975) hace un interesante aporte a la dimensión ontológica del juego, pero por seguir sus ideas nos apartaríamos de nuestro objetivo.

Con el aporte de unos y otros, logramos desplegar las tres caras del tríptico de la narrativa landeriana: lenguaje, juego y vida.

¿Qué vinculación existe entre las partes? La respuesta nos la da Wittgenstein en las *Investigaciones filosóficas*, pues allí queda definitivamente constituida la correlación entre forma de vida y juego del lenguaje. "Los 'juego de lenguaje' son el todo formado por el lenguaje y las acciones con las que está entretejido" (Wittgenstein, 1988: 25).

El "juego" corresponde a la franja interior del tríptico, puesto que para conocer el lenguaje (portada) como vida (contraportada), tenemos que comprender el sentido central del juego. El juego es "una lucha por algo o una representación de algo. Ambas funciones pueden fundirse de suerte que el juego represente una lucha por algo, o sea, una pugna a ver quién reproduce mejor algo" (Huizinga, 1968: 29).

La vida es la fuerza o actividad interna sustancial, mediante la cual obra el ser que la posee, al tiempo que es la generadora de juegos de lenguaje diferentes.

En definitiva, para llegar a penetrar en el lenguaje como vida en la narrativa de Luis Landero, tendremos que llegar al centro de la cuestión: a la noción de juego e ir devanándola como hilo conductor de la explicación ontológica. Solo entonces podremos "decir el ser", puesto que en la narrativa landeriana ser es jugar y lo que se juega es el lenguaje.

II. 2. Estado de la cuestión

El estado de la cuestión nos invita a ser originales porque no hay otros críticos que hayan abordado antes esta proposición, aunque existen abundantes trabajos sobre la narrativa de Luis Landero, que encienden muchas luces sobre nuestra materia de investigación.

En principio, la narrativa landeriana se vincula fuertemente con las cuestiones eje de la filosofía y las ciencias sociales desde la segunda mitad del siglo XX. Es decir, la poética de Landero abreva en los interminables debates acerca de la discordancia verdad-mentira, verdadero-falso, real-ficticio… y en lo que se entiende por "realidad". Por cierto, estas cuestiones de la posmodernidad vuelven sobre principios básicos expuestos ya por Cervantes, en el *Quijote.* Así lo advierte, también, Alberto Rivas Yanes (1995): "En la novela contemporánea se mantienen vigentes determinadas preocupaciones que planteó Cervantes a través del *Quijote* y el resto de su obra novelística, como la relación entre la realidad y la ficción, la literatura como modelo de vida o la búsqueda de la identidad a través del desdoblamiento personal" (1995: 809).

Para Pozuelo Yvancos, no es el cervantismo temático (la pugna entre sueños quiméricos y grises realidades), sino un cervantismo detectable en cada párrafo de *Juegos de la edad tardía* o *El mágico aprendiz*, "en eso que Cervantes tiene de inimitable, ir creando la gracia del lenguaje, ir aparejando las historias como si las dijera en una conversación inspirada, con esa naturalidad que solamente consiguen quienes escriben desde la vida, desde sí mismos" (2004: 298).

"El *Quijote* como hipotexto fundamental en *Juegos de la edad tardía*", estudio de Alfonso Ruiz de Aguirre (2005), es el trabajo que más entradas franquea no solo al análisis de la primera novela, sino que ilumina, también, las otras puesto que las relaciones transtextuales entre el *Quijote* y *Juegos de la edad tardía* revelan una correspondencia poética. Para llegar al objetivo, el crítico aborda las referencias intertextuales implícitas y explícitas a través de las citas, las alusiones y las menciones del nombre de Cervantes. Además, emprende el análisis de relaciones hipertextuales que se vinculan directamente con nuestra investigación: el choque entre la realidad y la fantasía, la búsqueda de una nueva identidad, la salida, la importancia de los nombres, el atuendo, la mitomanía y la locura, la ambigüedad en el tratamiento de los personajes, el diálogo como elemento caracterizador, el instinto de verosimilitud, la confusión entre el arte y la vida, los libros que demuestran la verdad de los sueños, la presencia de la ficción en los prólogos, el ideal bucólico, la ausencia de topónimo del lugar en que se origina la acción, la parodia, las cornetas como elemento paródico, las narraciones autónomas intercaladas y la transtextualidad.

Miguel Martinón (1994) analiza la estética neobarroca en *Juegos de la edad tardía* y aborda, por este camino, las prácticas transtextuales. Subraya una diferencia esencial entre el final del *Quijote* y el de *Juegos de la edad tardía.* Esta diferencia alimenta nuestras consideraciones acerca del juego del lenguaje éxito-fracaso:

> Cuando las espaldas de Don Quijote dan sobre la arena de la playa de Barcelona, su derrota es total y su destino queda definitivamente fijado […] Por eso el autor hace que su personaje rechace el proyecto de vida bucólica y muera a poco de llegar a su "lugar".
> […] La derrota de Gregorio también parece completa y su esfuerzo del todo inútil. Pero, como hemos visto, cuando se encuentra con Gil, en las últimas páginas de la novela, ve que se le abre la posibilidad de vivir su sueño de vida retirada (1994:224).

Para Ruiz de Aguirre son los aspectos temáticos los que marcan una línea directa entre el *Quijote* y *Juegos de la edad tardía*: el conflicto de identidad del personaje, el choque entre la realidad y la fantasía y la dialéctica como principio estructural constituyen la base sobre la que se sustentan ambas narraciones.

El palimpsesto le permite afirmar que:

> Más allá de los tópicos que relacionan *Juegos de la edad tardía* con el *Quijote* es fuerza señalar que el parecido entre ambas obras es tan marcado que en ocasiones puede el lector encontrarse ante un artículo dedicado a la obra de Cervantes y aplicar sus conclusiones casi directamente a la de Landero. En *La rara invención*, Edward C. Riley aborda el problema de la identidad en el *Quijote* a partir del análisis de cuatro apartados: "los nombres múltiples, los procedimientos literarios habituales del disfraz y la confusión de identidades […], lo que podría denominarse la realización de la personalidad, y, por último, el problema de la identidad personal" (Ruiz de Aguirre, 2005: 489).

Alberto Rivas Yanes (1995) acomete lo quijotesco, entendiéndolo como principio estructural de *Juegos de la edad tardía.* Nos interesan sus observaciones acerca del empleo de la literatura como modelo vital.

Ruiz de Aguirre (2005) nos reconduce a "Don Quijote como forma de vida" y con ello, al trabajo de Juan Bautista Avalle-Arce (2002), el cual aporta a nuestra tesis influencias fundamentales sobre la mitomanía de don Quijote, a la que Avalle-Arce denomina "la locura de vivir" (2002: IV) y agrega: "Lesiones como las de don Quijote las conocemos ahora como mitomanía. En el fondo de todo mitómano moderno, y me refiero a la literatura, claro está, yace un poso irreductible de quijotismo". Pero la contribución más grande del análisis de Avalle-Arce es el referente a "la vida como obra de arte", con sus triunfos y fracasos:

> Uno de los motivos de nuestra envidia, y no el último por cierto, es que el hidalgo de gotera al inventarse su proyecto de ser lo hace en forma deliberadamente artística, con modelos literarios y todo. El vejete para poco que fugazmente divisamos en el primer capítulo de la novela, de inmediato cede lugar a un brioso caballero andante que imita con plena conciencia a Amadís de Gaula. Ya en plena madurez, el hidalgo de aldea se lanza a vivir un personaje que se ha inventado por encima de sus circunstancias y trata, con rabioso tesón, en convertir a su vida en una obra de arte. La medida de sus triunfos y de sus fracasos será el tema al que torno mi atención ahora (2002: V).

El trabajo de Avalle-Arce constituye, por tanto, el primer peldaño fundamental para ascender a la producción de Landero.

Michel Foucault nos permite subir otro escalón en la grada del análisis intertextual. Según el filósofo de Poitiers, al deshacerse la profunda pertenencia del lenguaje y del mundo, las cosas y las palabras se separan. Y así como don Quijote debe su realidad al lenguaje y permanece por completo en el interior de las palabras; así también, a menudo, la verdad de los personajes landerianos está en la "tenue y constante relación que las marcas verbales tejen entre ellas mismas" (2002: 55), más que en la relación de las palabras con el mundo. Sin

embargo, podremos corroborar que tampoco son seres hechos de puro lenguaje, texto, hojas impresas…, ni las novelas son más discursivas que narrativas.

José García (1995) analiza la impronta de dos hipotextos, *Don Quijote*, de Cervantes[16] y *Bouvard et Pécuchet,* de Flaubert. Con ellos aborda "la historia del fracaso de una ambición ridícula" (1995: 102) y la respuesta fársica de los personajes. La referencia al texto de Flaubert –e incluso los esbozos de una intertextualidad con *Pobres gentes,* de Dostoievsky–, es un hallazgo valioso para nuestra tesis, puesto que el tema de la copia y la originalidad se vinculan directamente con los juegos del lenguaje.

Para Marcelo Topuzian (1999), fabulación y deseo se unen en *Juegos de la edad tardía* como operaciones complementarias. En la modernidad, la pregunta sobre el ser de la ciudad es inevitablemente una pregunta sobre la aspiración, sobre el futuro o sobre la promesa. Con esta perspectiva, Topuzian inscribe a *Juegos de la edad tardía* en toda una tradición de la literatura española acerca del idealismo y de la "pretensión", la que va del *Quijote* a las novelas de la "ambición burguesa" de Galdós (*La desheredada* o *La de Bringas*, por ejemplo).

Cree Topuzián que Flaubert es la figura inspiradora de Landero, como lo fue para Galdós y Clarín; Flaubert, pero, sobre todo, el Flaubert políticamente desilusionado y paródico de *La educación sentimental* y *Bouvard y Péuchet* (1999: 141-142).

Beltrán Almería (1992) sostiene que la relación de Landero con Kafka y Cervantes[17], y aun con Flaubert, Dostoievski y Camus, es más profunda que una cuestión de semejanza o de influencia de los clásicos sobre el escritor novel: "El tipo de relación que mantiene Landero con los novelsitas clásicos no se basa en coincidencias superficiales, sino en el contacto y comunión profundos con las leyes sagradas de la novela como género" (1992: 34). Entre estas concomitancias destacamos "el diálogo y la vida". Lo que Beltrán denomina –siguiendo la

[16] También Pozuelo Yvancos menciona la impronta cervantina: "Landero vuelve a ser cervantino, él siempre lo ha sido, pero aquí [con *El guitarrista*] lo es de otro modo a como solía. No es ya un cervantismo temático (la pugna entre sueños quiméricos y grises realidades de sus *Juegos* o de su *Mágico aprendiz*), sino un cervantismo detectable ya en cada párrafo, en eso que Cervantes tiene de inimitable, ir creando la gracia del lenguaje, ir aparejando las historias como si las dijera en una conversación inspirada, con esa naturalidad que solamente consiguen quienes escriben desde la vida, desde sí mismos, con la seguridad de haber alcanzado finalmente que el lugar desde el que escriben se desentienda de miedos y de complejos, incluso de la brillantez o el efectismo de una frase feliz, que las tiene también, y muchas, como ésta: «Yo reunía los desperdicios de la noche para alimentar con ellos el orgullo de mi desamparo»" (Pozuelos Yvancos, 2002: 32).

[17] También uno de mis primeros intereses consistió en esbozar estas intertextualidades: **1)** Vélez de Villa, Analía. "La esperanza y lo absurdo en la obra de Luis Landero: *Juegos de la edad tardía*". En: *Cuadernos del Lazarillo*: Revista literaria y cultural, Nº 23, 2002: 19-22. **2)** Vélez de Villa, Analía. "Red de afinidades e inversiones. Cervantes y Kafka en Landero". En: *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, Nº. 31, 2006: 195-202.

clasificación bajtiniana– "diálogos en el umbral" y que nosotros vincularemos con la conversación o el lenguaje como interacción vital.

Topuzian (1999) se pregunta cómo es vivir en una ciudad, en definitiva, cómo es ser moderno. Y ser moderno es tener afán, "pretender", aspirar; es, en última instancia, tener una imaginación "novelesca". Para referirse al lenguaje de la modernidad: Topuzian (1999: 171) tiene en cuenta las líneas de Michel Foucault acerca del *Quijote:*

> La verdad de Don Quijote no está en la relación de las palabras con el mundo, sino en esta tenue y constante relación que las marcas verbales tejen entre ellas mismas […]. *Don Quijote* es la primera de las obras modernas, ya que se ve en ella la razón cruel de las identidades y de las diferencias juguetear al infinito con los signos y las similitudes; porque en ella el lenguaje rompe su viejo parentesco con las cosas para penetrar en esta soberanía solitaria de la que ya no saldrá, en su ser abrupto, sino convertido en literatura; porque la semejanza entra allí en una época que es para ella la de la sinrazón y de la imaginación (Foucault, 1966: 55).

Sin embargo, creemos que en los juegos landerianos si bien las palabras "juguetean al infinito con los signos y las similitudes", el lenguaje es vida, vida fabulada, relatada, pero vida, aunque más no sea como "promesa de realización". Solo de las experiencias vitales de vacío puede surgir un relato como el de Gregorio Olías[18]; no, de un lenguaje que haya roto su viejo parentesco con las cosas.

[18] Parafraseo: "Sólo como experiencia de ese vacío puede aparecer el **relato**, sea «grande», o pequeño como el de Gregorio Olías" (Topuzian, 1999: 175).

III. Hipótesis, objetivos y metodología de nuestra investigación

Nos planteamos conocer "el lenguaje como vida" en la narrativa de Luis Landero, es decir, aprehender "los juegos del lenguaje" y de "las formas de vida"[19]. Para llevar a cabo esta empresa nos proponemos dos objetivos principales: abordar los juegos del lenguaje y acometer los juegos de roles en determinados textos emblemáticos de la obra landeriana.

Es evidente que para realizar nuestra hipótesis de trabajo, en la que el lenguaje tiene un acentuado sentido vital –existencial– y práctico, tenemos que delimitar la esencia y la significación del juego, examinar el carácter lúdico del lenguaje y estudiar ese intercambio de vida, al que estamos aludiendo. Observamos que la conversación, el lenguaje como interacción vital, confirma que para que haya un juego de lenguaje debe haber una experiencia compartida en una determinada forma de vida: y esta solo se da con referencia al otro.

Los juegos del lenguaje nos conducen a la palabra poética: comprobamos cómo para Landero el lenguaje no es un material ya hecho, sino que es la poesía misma la que lo hace posible.

Nuestras comprobaciones nos guían hacia la concepción de la vida como un relato en busca de narrador y a la noción de identidad narrativa. Con esto nos acercamos a la otra orilla de nuestro estudio, al acometimiento de los juegos de roles y, con ello, a la cuestión del ser vista desde el lenguaje (decir el ser y comprenderlo como un devenir hacia una ontología inacabada). Vinculamos los conceptos precedentes con el de "la ontología inacabada", noción fijada por Remedios Ávila (2005: 145). Siguiendo este itinerario, arribamos a la descripción del ser landeriano como un yo en camino hacia sí mismo.

Wittgenstein, Heidegger, Gadamer y Ricœur nos aportan el marco teórico fundamental para desarrollar el estudio de los juegos del lenguaje, en una primera parte.

Greimas, Ubersfeld, De Toro, Pirandello y Vattimo nos proporcionan el marco teórico esencial para examinar los juegos de roles, en una segunda parte.

En el desarrollo de esta investigación descubrimos que estos rasgos de la poética de Luis Landero convergen con características de la episteme posmoderna, puesto que la producción landeriana interviene, a su manera, en el debate de la posmodernidad. Si bien Paul Ricœur y Gianni Vattimo señalan peculiaridades generales de la posmodernidad, en esta

[19] Francisco Leocata se refiere en "El lenguaje como vida y como sistema" (capítulo IV de *Persona, lenguaje y realidad*) a las dos caras del lenguaje y, específicamente, a "la vivencia de un juego, una «forma de vida», para decirlo en la expresión utilizada con frecuencia por el último Wittgenstein" (2003: 140). Remitimos al lector al acápite de nuestra presente tesis **I.1.3.** Los juegos del lenguaje y las formas de vida (dentro del capítulo **I. 1.** Concepción de la vida y el lenguaje como juegos **I.1.1.** Esencia y significación del juego). Delimitamos allí la teoría que sustenta la asociación del lenguaje con la vida.

exposición podríamos considerarlas como representativas de la narrativa de nuestro autor. Por ello, oportunamente, nos referiremos a la limitación y labilidad del sujeto recuperado bajo la forma de texto, según la impronta de Ricœur (1982: 25), y al pensamiento débil representado por Vattimo (1995: 33). Para Ricœur, contar el relato de una vida es la forma narrativa de constituir la identidad de una persona. Observamos que para Vattimo, no hay una fundamentación única, última y normativa, sino que, ante la crisis de la idea de verdad producida por el pensamiento nihilista actual, la posmodernidad propone múltiples tendencias y reflexiones acogidas bajo la denominación de pensamiento débil. Creemos que cuando Wittgesntein afirma: "Verdadero y falso es lo que los hombres *dicen*; y los hombres concuerdan en el *lenguaje.* Esta no es una concordancia de opiniones, sino de formas de vida" (1988: 217), de alguna manera, coloca la piedra basal en cuestiones que luego la posmodernidad desarrollará en profundidad, las cuales se convierten en materias primordiales de la poética landeriana.

De entrada, acometemos la poética del autor: los juegos del lenguaje y juegos de roles, tal como él mismo lo anuncia en *El laberinto de papel* (1995) y elabora en *Entre líneas: el cuento o la vida* (1996). Este primer acercamiento abastece una hipótesis inicial.

En el desarrollo de nuestra tesis nos sujetamos a la siguiente estructura (tanto para el estudio de los juegos del lenguaje, como para los de los juegos de roles): en un primer momento teórico presentamos el marco que nos proporcionan, principalmente, Huizinga y Wittgenstein; Heidegger, Gadamer y Ricœur; Greimas, Ubersfeld y De Toro; Pirandello y Vattimo. Este marco sustenta el segundo momento, el del abordaje de los textos literarios de Landero. Es, entonces, que observamos las afinidades de las postulaciones propuestas por Huizinga y Wittgenstein, con el discurso de *Juegos de la edad tardía* (1989); las de Heidegger, Gadamer y Ricœur, con *El mágico aprendiz* (1999); las de Greimas, Ubersfeld y De Toro, con *Hoy, Júpiter* (2007) y las de Pirandello y Vattimo, con *El guitarrista* (2002). Estas transposiciones no son ni privativas ni excluyentes, es decir, podríamos examinar, por ejemplo, los vestigios de Huizinga y Wittgenstein en *El mágico aprendiz* o la estela de Pirandello y Vattimo en *Juegos de la edad tardía*… Oportunamente[20] explicaremos la causa de nuestras preferencias.

Rastreamos aquellos elementos teóricos que constituyen la poética de Landero. Advertimos relaciones, variaciones y definimos una poética que imbrica el lenguaje con la vida y, de este modo, vamos confirmando la hipótesis inicial. La corriente de pensamiento de estos autores nos ha proporcionado los elementos para interpretar lo que Landero transforma

[20] Ver en la presente tesis: III. 1. Justificación de la elección del corpus literario.

en ficción. Es evidente que detrás del marco teórico hay una postura ante la vida; por tal razón, el discernimiento especulativo de estos autores nos ha guiado desde la exploración de una episteme hasta la verificación de una postura ante la vida para llegar a la exposición de la poética del creador.

Las nociones fundamentales que componen el marco teórico de nuestra tesis nos conducen a establecer asociaciones decisivas: Hans Georg Gadamer, Martín Heidegger, Gianni Vattimo y Paul Ricœur coinciden en haber adoptado una determinada posición en torno al problema de la verdad y del ser, siendo la primera –en líneas generales– definida como fruto de una interpretación, y el ser (mundo y hombre), como una gran obra textual inconclusa que se comporta de manera análoga a como lo hace el lenguaje escrito. Estos autores, precedidos por Ludwig Wittgenstein, nos dan las pautas teóricas que colaboran en el proceso de recepción de la obra de Luis Landero. Nos encaminan para que podamos afirmar la lingüisticidad del ser, en relación con la producción landeriana.

Comprobamos que el análisis del discurso se deriva naturalmente hacia la cuestión del ser vista desde el lenguaje, asunto que esbozamos en una última parte.

En todos los textos, excepto en la novela *Hoy, Júpiter*, empleamos ecléctica mente uno u otro método narratológico, siempre sustentándonos en el basamento teórico expuesto con antelación inmediata.

Para franquear el abismo –al que nos expone la poética landeriana– entre "el cuento o la vida", necesitábamos un procedimiento que nos permitiera reconducir el cuento a la vida y la vida al cuento. Por ello, nuestra lectura de los textos landerianos es vivencial, pues los textos, tan llenos de vida, imponen una interpretación de la experiencia literaria personal. Cuando Ricœur explica el derrotero del relato a la vida, afirma: "Mantengámonos durante un rato del lado del relato, es decir, de la ficción, y veamos cómo vuelve a conducir a la vida" (1984: 50) y con esto avala no solo el abordaje narratológico (que involucra a un lector crítico), sino un proceder (que involucra tanto al narrador como a los personajes ficticios). Corona explica la propuesta riœuriana, en estos términos: "Llamamos exégesis, interpretación, al arte de comprender las manifestaciones escritas de la vida[21]" (2005: 50).

De Ricœur hemos escogido la fórmula "identidad narrativa" (1996); además hemos vinculado los juegos del lenguaje con su locución "metáfora viva" (1980). Por otra parte,

[21] P. Ricœur. *Le conflit des interpretations*, p. 65 Estas afirmaciones de Dilthey suponen algunas distinciones y precisiones fundamentales que serán objeto de un análisis posterior en otra etapa de nuestro trabajo. No obstante, es posible considerarlas aquí como punto de partida para este momento de nuestra reflexión.

Ricœur genera un auténtico paso integrador del estructuralismo, que nosotros –modestamente– hemos intentado tomar.

En el estudio de los juegos de roles nos ha resultado útil volver a un planteo de la narratología clásica, como es la teoría de los actantes de Greimas. Esta propuesta metodológica no solo nos permite trazar la diferencia entre actantes, actores y roles, sino penetrar la reciprocidad entre acción y discurso en los interlocutores landerianos. Distinguimos que los sujetos, que son múltiples, fragmentados y unitarios, dramatizan sus existencias y se enmascaran para jugar los roles correspondientes a sus vidas.

Con respecto al abordaje de los juegos de roles en la novela *Hoy, Júpiter*, creemos necesario realizar tres aclaraciones que justifican los procedimientos que hemos elegido para acometer la construcción de ese mundo textual:

1) Si nos propusiéramos aplicar la noción de *actante* de A. J. Greimas, comprobaríamos que esta función resulta insuficiente, puesto que las criaturas de *Hoy, Júpiter* son actores y roles, además de actantes... Por consiguiente, para lanzarnos a nuestro fin seguimos el camino que nos marca el modelo actancial, introducido en el teatro por A. Ubersfeld y renovado por F. de Toro. Si bien los actantes de *Hoy Júpiter* –como los de los demás textos del autor– son actantes de novela, evidenciamos que ellos son actores (la realización o individualización de un actante) y que juegan un rol (una cualificación, un atributo del actor). Por todo esto, los consideraremos dentro de los parámetros del discurso teatral, cuyas características específicas lo apartan de otras prácticas discursivas literarias.
2) Nos desviamos de la descripción substancialista del personaje, justamente, porque estas criaturas de "ontología inacabada" no pueden aspirar a otra cosa más que a una serie indefinida de lecturas, esto es, de interpretaciones. De esta manera, en lugar del yo atrapado por sí mismo, nos enfrentamos a una unidad no substancial, sino narrativa (dicho en otras palabras, no hay una concepción de persona humana como unidad substancial de cuerpo y alma).
3) Los personajes de la novela son actantes: unidades abstractas afines, y sin embargo –tal vez en esto resida lo extraordinario–, estas criaturas están plenificadas, humanizadas por una vida, que sólo los grandes como Landero saben insuflar en los seres de ficción.

Hemos elegido efectuar un abordaje actancial de la novela, pero advertimos que el texto landeriano se abre al análisis de la Pragmática Literaria como una teoría de la acción, ya que manifiestamente los hablantes ejecutan actos de habla.

Percibimos que el estudio de las obras literarias nos permite delimitar una serie de interferencias textuales, en cuyas relaciones prima la transformación lúdica de las fuentes. Pero esta composición del texto "por una serie de interferencias" ni es un recurso literario ni necesariamente es un acto voluntario (indagar esto último excedería un análisis filológico). El texto es el resultante de una sedimentación en la que diversas capas de significado se iluminan mediante un análisis de los sustratos que lo componen, tal como si se tratara de un palimpsesto.

Por último, no quisiéramos que estas remisiones bibliográficas nos hicieran presuponer que la narrativa landeriana es el hipertexto que se erige sobre otra hipotextualidad o ideología que opera como una suerte de espíritu de inspiración. Justamente sucede lo contrario: es una producción auténticamente personal, vívida, que se erige sobre sus propias raíces a la sombra de la influencia de diversas especulaciones que constituyen la episteme posmoderna, de la que forman parte. Insistimos: Landero no escribe para "ilustrar" las teorías de diversos pensadores sobre la postmodernidad, sino que como novelista, ha expresado de manera personal las inquietudes profundas de la sociedad en la que está inmerso. "Yo soy bastante narrativo, pero me gusta darle un toque filosófico a lo que escribo. La novela es un género tan abierto que ¿por qué no va a aceptar la reflexión?", confiesa el escritor (Soriano, 1999).

Comprendemos que el lenguaje landeriano construye sus propios referentes. Tampoco estas remisiones son exhaustivas ni excluyentes, sino que ajustan nuestro enfoque personal al tema que elegimos analizar.

III. 1. Justificación de la elección del corpus literario

Juegos de la edad tardía, *El mágico aprendiz*, *El guitarrista* y *Hoy, Júpiter* son nuestras cuatro novelas clave. Con ellas nos proponemos examinar "el lenguaje como vida en la narrativa de Luis Landero". Cada una de ellas parece encender una misma luz, pero con una irradiación distinta: decirnos que para "poner en obra la verdad es preciso expulsar lo habitual y lo que se tiene por tal, e impulsar lo extraordinario"[22]. Las acciones de los personajes irán descubriéndonos el anverso y el reverso de sus vidas.

[22] "El poner en la obra la verdad impulsa lo extraordinario a la vez que expulsa lo habitual y lo que se tiene por tal" (Heidegger, 1992: 90).

Caballeros de fortuna, ¿Cómo le corto el pelo, caballero y *Retrato de un hombre inmaduro* operan como cuadro de referencia para nuestro análisis. *Entre líneas: el cuento o la vida* nos permite anticipar una poética del autor. Luego, hay una serie de textos no publicados en libros, sino en formato digital o en periódicos: muchos también aparecerán oportunamente referidos.

Con *Juegos de la edad tardía* y *El mágico aprendiz* estudiaremos los juegos del lenguaje. Para comprender las reglas del juego del lenguaje, definiremos primero la esencia y significación del juego. Deliberadamente hemos elegido examinar las reglas del juego en *Juegos de la edad tardía*, puesto que, en primera instancia, esta novela nos permitirá comprender que el juego del lenguaje es una forma de vida, y que ese intercambio de vida se da entre los interlocutores. Nos interesa comprobar que dentro del campo de juego de ese mundo provisional existe un orden propio y absoluto, que lleva al mundo imperfecto y a la vida confusa, una perfección limitada. *Juegos de la edad tardía* confirma que las reglas de juego son obligatorias y que en cuanto uno de los personajes las traspasa, se deshace el mundo del juego. “El silbato del árbitro deshace el encanto y pone en marcha, por un momento, el mundo habitual” (Huizinga, 1968: 26).

Para Rivas Yanes (1995), “los juegos a los que alude el título se establecen entre dos polos: la realidad y la ficción” (1995: 810). La novela nos dejará entrever que todos los juegos del lenguaje conservan una estructura dual, puesto que la palabra de Landero tiene la maestría de revelarnos la simultaneidad de dos planos de realidad que, lejos de anularse –como la realidad y la ficción–, se atraen y vigorizan.

Juegos de la edad tardía no solo es la novela que da a conocer la maestría de Luis Landero, sino que en ella aparecen por primera vez varios juegos del lenguaje, esenciales para comprender la poética del afán. Ellos son: el juego del nombre y del seudónimo, el de la verdad y la mentira y el del éxito y el fracaso.

Con *El mágico aprendiz* nos detendremos en la palabra poética (la poesía parece un juego); nos demoraremos en oír las conversaciones y comprobar la interacción vital, que se produce en los diálogos. También la vida, en esta novela, se nos presentará como un relato en busca de narrador: analizaremos, por tanto, la identidad narrativa.

Esta tercera novela en la producción literaria de Luis Landero nos dejará comprender que contemplar una vida que se está haciendo es la ocasión perfecta para advertir su correspondencia con un lenguaje, que es también fluyente, diferido... Todo está a medio hacer: la vida y la palabra**.** Si las cosas están a punto de pasar y no pasan, es porque las palabras no terminan de pronunciarse, y la vida está en mitad del juego.

La vida comienza con una palabra generadora. No todas las palabras que se emiten son fecundas, hay palabras estériles y fértiles. Entre estas últimas, hallamos las especiales, las palabras poéticas que ponen en obra la verdad. Para Heidegger, “en lo existente y habitual nunca se puede leer la verdad. [...] La verdad como alumbramiento y ocultación del ente acontece al poetizarse” (1992: 86). Y al respecto, señala Gianni Vattimo: “el concepto heideggeriano de obra como puesta por obra de la verdad me parece significativo porque abre el discurso en la dirección del carácter temporal y perecedero de la obra de arte en un sentido que siempre fue ajeno a la estética metafísica tradicional” (2000: 59). Y subraya Vattimo que en el escrito de Heidegger *Sobre la esencia de la verdad* se formulan dos significados de lo verdadero: “lo verdadero como conformidad entre la proposición y la cosa, y lo verdadero como libertad, es decir, como apertura de aquellos horizontes en los que cualquier adecuación se torna posible; entre estos dos sentidos, sin duda alguna, es justo privilegiar al segundo” (1995: 36). Como aclara Vattimo, no es más que “un modo distinto de formular la doctrina de los juegos lingüísticos de Wittgenstein: lo verdadero-conforme (verificado de acuerdo con las reglas de cada uno de los juegos)” (1995: 37). Y es significativo al respecto, el señalamiento de Heidegger: “que nuestra existencia sea en el fondo poética no puede, en fin, significar que sea propiamente solo un juego inofensivo” (1992: 108).

Advierte Leocata que a veces el lenguaje poético suple equívocamente la carencia de un verdadero aliento teorético y este “es uno de los signos de la fragmentación cultural que marca el mundo actual” (2003: 229).

La novela *El mágico aprendiz* nos concede plantear, claramente, una dicotomía: “Donde hay habla puede haber mundo vs. donde no hay habla no puede haber mundo”, puesto que: “Solo hay mundo donde hay habla” (Heidegger, 1992: 103) y “El ser del hombre se funda en el habla; pero esta acontece primero en el diálogo” (Heidegger, 1992: 104).

En síntesis, tomando en cuenta todas las consideraciones expuesta**s,** las tesis de Heidegger que nos interesan en función de la novela son: a) que el arte pone en operación la verdad dinámica de los entes; b) la caracterización de la poesía como un diálogo y c) que la poesía se muestra en “la forma modesta del juego” (Heidegger, 1992: 100).

Quizá nada resuma mejor la novela *El mágico aprendiz* que afirmar que se ocupa de la inminencia, desarrollo y finitud de la palabra dicha y silenciada, y con ello, del mundo que se crea o se niega. Pero lo más significativo es el espacio de lo sugerido, la palabra que asoma a los labios y desaparece en el aire como un suspiro.

Esta novela *El mágico aprendiz* está atravesada por el arrojo y la cobardía para hablar. Lo mismo podríamos aplicar a varios personajes de otras novelas de Landero. Pero en esta advertimos que no poder hablar no es solo un reflejo de timidez; sino que implica la imposibilidad de asumir el papel al que toca darle vida. Recordemos que para Heidegger (1992: 23) solo hay conciencia en cuanto existe la posibilidad del habla y, por lo tanto, de crear el lenguaje.

En *El guitarrista* y *Hoy, Júpiter* estudiamos los juegos de roles. En la última, sistematizamos las relaciones de sujeto-objeto; adyuvante-oponente y destinador-destinatario; abordamos el estudio de los actantes, actores y roles y examinamos la correlación de acción y discurso.

Si bien todas las novelas de Landero dan testimonio de que hablar es actuar y que actuar es hacer que algo sea, suceda, en *Hoy, Júpiter* hemos encontrado la clave para la exégesis del "gran teatro del lenguaje" (2007: 321): el lenguaje es inseparable del juego de roles. La acción es el motor de la fábula y los actantes solo se definen en función de ella.

Si a la acción le precede la palabra que la hace posible; a la acción le sigue también la palabra. La palabra es el motor que alimenta las relaciones, el que las hace posibles y genera los cambios.

Elegimos *Hoy, Júpiter,* puesto que en ella se evidencia rotundamente la dicotomía entre ser un hombre de letras o vivir el sueño de la vida, que se plantea como el gran juego del lenguaje que estructura todos los movimientos emprendidos por Tomás.

En *El guitarrista* estudiaremos la máscara y el juego. Estableceremos varias asociaciones con la poética de Pirandello, entre ellas, la que alude a los sujetos múltiples, fragmentados y unitarios. En *Sei personaggi* el Padre sostiene que: "cada uno de nosotros se cree «uno», pero que no es cierto: es «tantos» señor, «tantos» según las posibilidades de ser que existen en nosotros" (Pirandello, 1980: 68-69). Esta concepción cala profundo en el hipertexto landeriano.

Para estudiar el significado de la máscara procuraremos librar el origen teatral de la palabra *persona*; recuperar el salto del teatro a la metafísica; interpretar la concepción nietzscheana de la máscara; analizar la fragmentación del ser y, por último, declarar una nueva ontología.

Elegimos *El guitarrista* puesto que la trama amorosa es un largo período hipotético, que bien podría enlazarse con la teoría de los mundos posibles de Thomas Pavel; pero, sobre todo, porque en ella subyace una ontología directamente relacionada con la descripción teórica de un universo tan posible como imposible. Los personajes viven, actúan, dentro de

una ficción, y solo dentro de los límites de ella reside la posibilidad; y en ese mundo, las proposiciones son a un mismo tiempo falsas y verdaderas.

Sin embargo, aun con las limitaciones y excesos verbales, el lenguaje es el único capaz de instaurar un mundo. La novela nos habilita a abordar la cuestión del ser vista desde el lenguaje y nos permite comprender esa "ontología inacabada" (Ávila, 2005: 145), que aparece textualizada en la narrativa de la posmodernidad.

Las novelas landerianas exponen múltiples juegos lingüísticos, que nos confirman que el hablar mismo pertenece a un juego. Con *El guitarrista* ratificamos que se trata con la realidad en términos lingüísticos y en ella, se interpreta un papel.

En cada novela, Landero "se apresta a decir el argumento de la vida" y ha tenido que escribir tres para llegar a *El guitarrista*, la mejor de las suyas, según estima José María Pozuelos Yvancos (2002):

> en *El guitarrista* se le ve ya dominar la escritura de otra forma, se le ve estar incluso por encima del estilo. Landero iba persiguiendo escribir desde su propio yo, como queriendo que su literatura dijera cuánta felicidad (y cuánta lucha) esconde la escritura de la novela cuando se apresta a decir el argumento de la vida. Y en esta novela lo logra plenamente (2002: 32).

Nos interesa insistir en este empeño de "decir el argumento de la vida" porque ello se acopla directamente con nuestro proyecto de investigación.

III. 2. *Entre líneas: el cuento o la vida*, ¿una poética de autor?

En el mes de abril del año 2001, Tusquets Editores publica *Entre líneas: el cuento o la vida*[23], el cuarto libro de Luis Landero. En 1996 la editorial Los Libros del Oeste había realizado una primera impresión, con un título más breve, *Entre líneas*.

En 2001 Landero designaba a su texto "conjunto de ensayos contados". La contraportada de la primera edición hablaba de compendio de "ideas, apuntes, retazos", y Ricardo Senabre lo denominaba "experimento novelesco a la manera unamuniana"[24].

[23] Aclaramos que en el *Diccionario panhispánico de dudas* (RAE, 2005) consta el significado y norma de la escritura: "**entre líneas**. 'De forma no explícita, sino sobrentendida'. Se usa normalmente con los verbos leer o decir: «*Cada cual ha aprendido, a su manera, a leer entre líneas y descifrar eufemismos*» (País [Esp.] 17.9.77). Es incorrecta la grafía simple entrelíneas". Sin embargo, en el *Diccionario de la Lengua* (RAE, 1992) figura: "**entrelínea**. 1. f. Lo escrito entre dos líneas". La grafía no es ambigua, aunque nos resulta sugestivo el juego de palabras.

Los veintiún breves fragmentos que lo componen traman una mínima intriga narrativa que se enlaza con la introspección de un personaje de nombre Manuel Pérez Aguado. "Nos hallamos, por tanto, ante un ejercicio literario al que resulta difícil poner una etiqueta: ¿se trata de una novela o un ensayo, de una colección de cuentos o una mera compilación de escritos para conferencias?" (Molina Fernández, 2003: 548).

El protagonista de los capítulos impares es el profesor y escritor, Manuel Pérez Aguado. Igual que el autor, de niño vive en Alburquerque y se traslada desde la aldea con su familia a Madrid, donde estudia Letras… Sin embargo Molina Fernández, (2003: 549) nos alerta sobre el riesgo de trasponer de forma simplista las categorías de autor y personaje, puesto que advierte lo que hace de *Entre líneas* su sello: la explotación estética de un espacio ambiguo surgido del cruce entre la literatura y la vida. Esa zona indeterminada ocupa todo el libro. El título es un anclaje para la interpretación y en él los dos puntos juegan un rol fundamental, ya que en títulos y epígrafes es frecuente emplearlos para separar el concepto general del aspecto parcial del que va a tratarse. En el título del libro que nos ocupa, los dos puntos conectan los dos miembros y nos obligan a detener el discurso después de "Entre líneas" para llamar la atención sobre lo que sigue "el cuento o la vida". Esta conclusión o consecuencia ("el cuento o la vida") está en estrecha relación con el precedente, puesto que solo leyendo entre líneas es posible vislumbrar la correspondencia de la literatura con la vida. También la conjunción "o" juega un rol significativo en la interpretación. Sabemos que este nexo puede plantear un antagonismo que anime al lector a elegir entre dos opciones que se excluyen mutuamente o bien puede descifrarse como una conjunción que expresa equivalencia entre los términos. Esta relación ambigua de analogía u oposición que vincula los términos cuento-vida persiste durante todo el texto. El equívoco empieza con la frase inaugural: "Aunque esto no es un cuento, resulta que sí hay un personaje, un profesor de lengua y literatura al que vamos a llamar Manuel Pérez Aguado" (Landero, 2001: 11).

El título presenta el plan expuesto en el capítulo –ausente en la edición del año 1996 y penúltimo en la del 2001– que se titula: "Cómo se hace una conferencia":

> Lograr que la literatura y la vida se confundan, lleguen a ser la misma cosa, puedan ser afrontadas con el mismo sentimiento de realidad y de plenitud, que el mundo objetivo y el imaginario formen una sola entidad, que acción y pensamiento se armonicen en un único envite: tal es el sueño imposible que

[24] Senabre, Ricardo: "*Entre líneas: el cuento o la vida*", El Cultural, Madrid, 11-17 abril de 2001: 12. (En: Molina Fernández, 2003: 548). Remitimos a la lectura de Vélez de Villa, Analía. "Composición de *Entre líneas: el cuento o la vida*, de Luis Landero (principios unamunianos)", ponencia expuesta en el II Congreso Internacional Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas. Diálogos Transatlánticos. Universidad Nacional de La Plata, 3, 4 y 5 de octubre de 2011.

> muchos persiguieron y que quizá nadie alcanzó, y cuyo temblor existencial y metafísico llena de tensión, de entusiasmo y de melancolía tantos y tantos libros (2001: 138).

La consonancia de la literatura y la vida integra "las entretelas del propio universo poético" (Molina Fernández, 2003: 559) del autor extremeño. A esa consonancia de la literatura y la vida se la califica "baciyélmica".

La autobiografía encauza la narración y el sujeto se convierte en producto del lenguaje, en un personaje ficticio; se suceden la primera y la tercera persona (la primera, para los capítulos pares en cursiva y la tercera, para los impares). Aunque compartimos con Molina Fernández que "la imparcialidad de la tercera persona es tan sólo pura apariencia" (2003: 556).

El sujeto que narra percibe la realidad como fragmentación, y su propia subjetividad como caos: la ontología se problematiza[25], al punto de emparentarse ambos en la misma perspectiva de la posmodernidad.

Para Lozano Mijares, "el modernismo intenta hacer desaparecer al autor por todos los medios: diálogo directo, discurso indirecto libre, monólogo interior, narrador subjetivo en primera persona. Pero este empeño sólo provoca el aumento de la presencia autorial: el autor como estratega, como dios que mueve los hilos a su antojo. El posmodernismo, en cambio, ha vuelto a colocar al autor en la superficie, a hacerlo explícito en el texto mediante intervenciones metaficcionales, y al hacerlo explícito, lo ficcionaliza y lo mata como entre real" (2007: 169).

Molina Fernández –estudiosa de la obra landeriana– observa que "Fiel a la estela netamente cervantina de una obra que es en sí misma creación y poética de la creación, el novelista ha juzgado el relato de tintes autobiográficos, desde su experiencia de escritor, marco idóneo para su desarrollo" (2003:560).

Molina Fernández (2003: 560) juzga que "la sombra de Unamuno planea por el libro" de Landero y avizora la alusión unamuniana de *Cómo se hace una novela*: en el título landeriano "Cómo se hace una conferencia" (2003: 561). Es evidente que las relaciones transtextuales insinúan la hipertextualidad, puesto que en un grado más importante que el de

[25] "Demos un paso más: ¿qué ocurre cuando el sujeto que narra percibe no sólo la realidad como fragmentación, sino también su propia subjetividad como caos? Aparece la novela posmoderna, la ironía cínica, la ontología problemática: ya no se trata sólo de cómo puedo yo conocer el mundo, penetrarlo, reorganizarlo, sino de cómo, una vez asumida la imposibilidad de cualquier explicación, me enfrento a él, vivo en él" (Lozano Mijares, 2007: 155).

la semejanza del título, *Cómo se hace una novela* se constituye en hipotexto de la poética de *Entre líneas.*

En el capítulo "Cómo se hace una conferencia", Manuel Pérez Aguado "se dispone a elaborar una conferencia, y empieza a escribir sin saber muy bien hacia dónde va a derivar". Sucede como con la nivola que se dispone a escribir Víctor Goti, en *Niebla*: "voy a escribir una novela, pero voy a escribirla como se vive, sin saber lo que vendrá" (Unamuno, 1982: 125) o como con el soneto satírico de Lope de Vega, "Un soneto me manda hacer Violante"… En todos los casos, se textualiza la creación dinámica como la vida misma: "Burla burlando van los tres delante", recita Lope; y "Burla burlando, no sabe muy bien cómo, parece que la conferencia ya está en marcha", lee Manuel Pérez Aguado (Landero, 2001: 137).

Al comenzar la conferencia que se llamará "El origen de la pasión estética", Manuel proyecta escribir acerca del porqué y cómo Manuel Pérez Aguado se hizo escritor; sin embargo, al promediar el escrito se incorporan experiencias de Marcel Proust, James Joyce o Virginia Woolf porque sus impresiones particulares están enlazadas con un mundo más vasto, en el que los cuentos y las vidas se hallan recíprocamente ligados.

En *Unamuno en su "nivola"*, Armando Zubizarreta (1960) estudia las estructuras y los géneros literarios y analiza la lengua al servicio de la vida; asimismo al examinar las construcciones metafóricas y el empleo consciente de la lengua, profundiza en las siguientes metáforas: la "novela de la vida[26]", el "teatro de la vida" (1960: 145), el "poema de la vida" (1960: 147) y el "juego de la vida" (1960: 152). Esta perspicaz investigación, que constituye la tesis de doctorado de Zubizarreta[27], refrenda nuestra vinculación de las metáforas que vertebran también la producción landeriana.

El análisis unamuniano de Zubizarreta nos permite corroborar que ambos autores:

a) buscan un lenguaje "íntimo y vital", un lenguaje filosófico vital (1960: 129)
b) conciben la creación literaria como un *derramar* la vida, como un *arrancarse* a la muerte de cada instante (1960: 131)
c) sostienen que recordar algo es *revivirlo* (1960: 131)
d) afirman que el mundo y la vida son "Comentarios de comentarios y otra vez comentarios" (1960: 140)

[26] La denominación *nivola* identifica novela y vida. Hacemos coincidir la metáfora: "la novela de la vida" (1960: 142) con "el cuento o la vida".
[27] Un jurado de honor constituido por los doctores Fernando Lázaro Carreter y Alonso Zamora Vicente, entre otros, premió la tesis con la calificación de Sobresaliente *cum laude*, en la Universidad de Salamanca, en el año 1959.

e) declaran que todo hombre es de libro (1960: 140)
f) hacen primar el carácter inconcluso como rasgo concomitante de la obra y la vida (143)
g) evidencian que vida es el papel que se representa (1960: 146)
h) aseguran que todo es poesía (1960: 142)
i) advierten las relaciones entre los distintos yoes (1960: 147)
j) coinciden en que todo hombre es actor del drama de su vida y que cada uno se representa a sí mismo (1960: 148)
k) perciben a las personas como entes de ficción (1960: 148)
l) se someten a las reglas de juego creadas por ellos o por otros (1960: 152)
m) distinguen entre juegos de palabras y juegos de lengua (1960: 159)
n) conciben la creación de sí mismos y del argumento que construyen (1960: 159)

Las metáforas estructuradoras del discurso: "novela, teatro y poema de la vida" ponen de manifiesto que la vida es la que legitima el estatuto de la literatura –cualquiera sea el género–. Recordemos que la nivola no tiene argumento, o, mejor dicho, el argumento es el que va saliendo, el que finge hacerse solo.

La metáfora "juego de la vida" rige ambas poéticas, si bien para Zubizarreta en Unamuno, esta es menos importante que las otras (1960: 151). Lo lúdico, en la poética de Landero, es crucial para interpretar el sentido de los juegos peligrosos en los que se involucran los personajes de varias novelas del autor extremeño. Al punto que, fuera del juego, los personajes no despiertan interés para nadie. El juego aviva dos asuntos importantes en ambas poéticas: el sentido de carnavalización de la vida como juego y los juegos del lenguaje, que vinculan a los personajes o jugadores.

"Novela, teatro y poema" nos dan la pauta del carácter fundante y redentor de los libros:

> Y es que muchas de las experiencias fundamentales del hombre moderno proceden inevitablemente de los libros. Y esto ocurre aun entre gente que apenas ha tratado con ellos, porque los libros flotan en el aire y se incorporan al sentir general, y forman parte de nuestro carácter y saber más de lo que creemos (Landero, 2001: 67).

> Todos los que vivimos principalmente de la lectura y en la lectura, no podemos separar de los personajes poéticos o novelescos a los históricos. Don Quijote es para nosotros tan real y efectivo como Cervantes, o más bien éste tanto como aquél. Todo es para nosotros libro, lectura (Unamuno, 1927).

Decimos “redentor” porque a los libros se los reconoce como fuente de conocimiento y de salvación: “El relato sirve para que no se pierda del todo lo vivido. En el fondo, es una manera de oponerse a la muerte. Si fuésemos inmortales, quizá no contaríamos historias” (Landero, 2001: 79). Unamuno concluye: “lo que busca todo escritor, todo historiador, todo novelista, todo político, todo poeta: vivir en la duradera y permanente historia, no morir” (1927).

Se pregunta Unamuno: “Contar la vida, ¿no es acaso un modo, y tal vez el más profundo, de vivirla?”(1927). Para ambos, “vivimos dos veces el mismo hecho: cuando lo vivimos y cuando lo contamos” (Landero, 2001: 78).

Hemos insistido con el término “poética”, puesto que en ambos libros –en *Cómo se hace una novela* y en *Entre líneas: el cuento o la vida*– se propone un conjunto de principios o de reglas que resultan similares. Sin embargo, estas similitudes no impiden que aflore una gran diferencia, marcada por la búsqueda persistente de Dios –en el caso de Unamuno– y por la ausencia de esa preocupación –en el caso de Landero–. Para ambos “Todo hombre es hombre de libro” (*Cómo se hace una novela. Continuación*. En: Zubizarreta, 1960: 139); para Unamuno esto lleva impreso un sentido bíblico: “Todo es para nosotros libro, lectura; podemos hablar del Libro de la Historia, del Libro de la Naturaleza, del Libro del Universo. Somos bíblicos” (1927). Para Landero hay en ello un sentido sagrado, también: “Quizás entonces descubrió que la escritura, y la voz que la descifra, tenía algo de sagrado” (2001: 146).

En la poética landeriana la redención se encuentra cuando se actualizan los sueños, es decir, cuando los seres llegan a ser lo que son en potencia. La redención llega a través de la palabra que se hace relato, que deviene obra de arte: “La vida, de pronto, tiene un argumento, y se parece mucho a una novela (Landero, 2001: 86).

Entiende Zubizarreta (1960: 142) que la principal deficiencia de la metáfora basada en el *libro* es que no da lugar en ella al *tiempo* de manera imaginativamente concebible. Entonces, Unamuno opta por la *novela de la vida* como la metáfora que expresa la temporalidad y la autocreación del hombre. También la metáfora de la novela, y su correlato temporal, participa de la poética landeriana:

> En la vida diaria y objetiva, sin embargo, no podemos omitir el tiempo anodino: lo tenemos que vivir todo, minuto a minuto. La vida, con su tiempo lento y a menudo vulgar, se nos antoja a veces una suma de peripecias irrelevantes. Pero si uno mira el pasado entonces advierte una trama de episodios significativos. La vida, de pronto, tiene un argumento, y se parece mucho a una novela: el tiempo gris ha desaparecido […] La vida, en el presente, es como un tapiz visto muy de cerca: no vemos sino las minucias y

> accidentes del entramado […] Así que la memoria selecciona y poetiza el pasado, y convierte nuestra vida en una obra de arte (2001: 86).

Los dos Pérez, Manuel de Landero y Augusto de Unamuno, confunden realidad y ficción. Son "hijos de" incontables familias de personajes, todos vinculados y extensamente difundidos como el apellido que portan. Detrás del patronímico genérico se esconde una confesión de Unamuno y de Landero: "por supuesto, todo lo que digan mis personajes lo digo yo…" (Unamuno: 1982: 126). El Pérez de Landero es, además, "Aguado", es decir, su sustancia está sugestivamente diluida.

En definitiva, la autorreferencialidad cuestionada en los textos estudiados y la asunción de unas técnicas de expresión muy particulares conducen a abolir el preconcepto de literatura como categoría subordinada a la vida, puesto que de lo que se trata es de asumirlas como una unidad en continua construcción.

Entre líneas pueden leerese los juegos del lenguaje; sus reglas; la teoría de los juegos del lenguaje y de las formas de vida; la palabra poética (la poesía parece un juego); la conversación: el lenguaje como interacción vital; la vida, un relato en busca de narrador: la identidad narrativa; los juegos de roles: las relaciones Sujeto/Objeto; Adyuvante/Oponente y Destinador/Destinatario. Actantes, actores y roles, la performancia escénica; la máscara y el juego: sujetos múltiples, fragmentados y unitarios; la cuestión del ser vista desde el lenguaje; la necesidad de decir el ser y la ontología inacabada…

A continuación, veremos si es posible rastrear en *Entre líneas: el cuento o la vida* los principios de la producción landeriana; si este texto, en verdad, exterioriza la poética del autor.

Los juegos del lenguaje

Las palabras concatenadas en frases y generadoras de acción constituyen juegos del lenguaje, actividades libres, que pueden abandonarse en cualquier momento y que nutren el tiempo de ocio de muchos de los personajes de las novelas de Landero. El verbo, como una energía creadora, abarca primero los espacios del recreo, convirtiendo esos juegos en escapes de la vida cotidiana. Pero el juego puede absorber por completo al jugador y en los textos de Landero esos juegos se hacen adictivos. Si bien la posibilidad de repetición del juego constituye una de sus posibilidades esenciales, también es cierto que en *Entre líneas: el*

cuento o la vida, Landero insinúa que cada jugador reactualiza, en cada jugada, el misterio creador:

> «Las palabras se gastan porque tenemos un conocimiento superficial o impersonal de las cosas. Cuando se conocen bien o apasionadamente las cosas a las que designan, los nombres no se gastan jamás» (2001: 32).

> –No lo olvides nunca, Manolito, nunca: lo primero es el verbo, siempre el verbo.
> «Arma dedi vobis, dederat Vulcanus Achilli».
> –Todo está en el verbo. De él sale todo lo demás. El sujeto, los complementos, el sentido entero de la frase. Tienes que dirigirte a él, saludarlo, preguntarle educadamente por su familia, ¿cómo está su sujeto?, ¿qué tal sus complementos?, ¿de qué tiempo y de qué persona viene usted hoy vestido?, ¿no será usted irregular? Si eres fino y cortés, él te dirá todo lo que sabe, que es mucho. Así que ya puedes empezar. Busca el verbo y dirígete a él. […] El verbo, Manolito, siempre el verbo. Tu futuro está en el verbo. Sólo de él puedes esperar una vida mejor. Y recuerda que él es el único que lo sabe todo sobre la frase. Él pone y quita, él hace y deshace. Él reina sobre sus accidentes como una gallina sobre sus polluelos. Y deja que él te hable. Si sabes escuchar, él te dirá todos sus secretos, sin callarse ni uno. Vamos, escúchalo, a ver si logras entender su canción.
> Y yo enredaba entonces en la frase, la tocaba aquí y allá con la punta del lápiz como si la frase fuese un plato de algo y yo un comensal inapetente. Porque a mí el verbo por más que lo interrogase nunca me decía nada. En el silencio laberíntico de la sintaxis yo empecé a extraviarme para siempre en el mundo (2001: 41 y 44-45)

Las reglas del juego del lenguaje

El juego crea un orden propio, una perfección provisional y limitada. La desviación más pequeña estropea todo el juego, le hace perder su carácter y lo anula. ¿Cuál es la desviación más pequeña que estropearía el juego landeriano, que le haría perder su carácter y lo anularía?...

Ricœur define la regla en términos de precepto, y la describe como constitutiva del juego: “La regla es constitutiva en el sentido de que no es sobreañadida, al modo de un reglamento exterior aplicado a movimientos que tendrían ya su propia organización” (1996: 155). A falta de reglas no hay juego, una modificación incluso mínima de una regla modifica la naturaleza del juego. El manejo oportuno de las reglas se vincula con el virtuosismo del oficio:

A Manuel, protagonista de *Entre líneas: el cuento o la vida*, le gusta tomar al azar algún libro, de los que encuentra en el Pasadizo de San Ginés, y abrirlo, a lo que salga y leer lentamente, una, dos, tres veces, una frase cualquiera. Intenta imaginarse el instante en que

fue escrita y su preludio de pasiones: el fervor y el esfuerzo y todas esas afecciones que rodean cualquier actividad artística y que a él lo llevan a definir el arte como el intento de expresar lo inefable:

> Por eso es bueno darse una vuelta de vez en cuando por el Pasadizo de San Ginés, y no sólo por la lección de humildad y de melancolía que uno recibe, sino también porque uno sale de allí fortalecido en sus convicciones de escritor. Ese escritor perdido en el olvido, como todos los escritores que lo son de verdad, quizá aspiró también a decir lo indecible. Y así es como a Manuel le gusta a veces definir el arte: como el intento de expresar lo inefable. Toda novela es sólo la sombra de otra, perfecta y arquetípica, que el escritor ha vislumbrado en sus ensueños. Lo decía Faulkner: todos los escritores norteamericanos de su generación, incluido él mismo, habían fracasado en el intento de «igualar el sueño, de alcanzar lo inalcanzable». Y añade que el «fracaso más grandioso fue el de Thomas Wolfe, que con enorme coraje trató de conseguir algo que él sabía que no podía lograr» (2001: 110- 111-112).

Manuel sabe que en la carrera de "alcanzar lo inalcanzable" juega un papel fundamental el oficio, la profesión habitual. El oficio va marcando las reglas, que lejos de ser universales, se adaptan a cada obra, a cada nuevo juego del lenguaje:

> El oficio es esa sabiduría difusa, grande o pequeña, que uno va adquiriendo tras muchos años de trabajo, y que se manifiesta a través de la intuición. Lo primero que habría que decir del oficio, de ese saber difuso, es que no es algo clausurado, y en él no es válido el refrán de quien hace un cesto hace ciento. Porque el oficio es algo que desde luego, se puede y se debe aprender, y que, sin embargo, en beneficio de la salud mental, debe también desaprenderse a cada momento. [...]
> Lo que se aprende al escribir una novela, luego resulta que no sirve para la siguiente. Es decir: que uno tiene que reinventar o renovar sus destrezas una y otra vez, porque las rutinas del oficio pueden llegar a sustituir el espíritu de invención y de riesgo, y cuando uno quiere darse cuenta, ocurre que se está repitiendo, que está aplicando una fórmula, y acaba pareciéndose patéticamente a sí mismo, como un viejo cómico con muchas tablas y poca inspiración. Desde luego, vale más un error original que un acierto aprendido y previsto (2001: 126-127).

En definitiva, en cada juego del lenguaje el hacedor se afana en "alcanzar lo inalcanzable":

> El oficio entonces puede servirnos como mucho para no cometer grandes errores, pero el resto es sólo incertidumbre. Allí donde termina el oficio, empieza algo indefinible a lo que quizá podríamos llamar encanto. A una novela se le pueden perdonar todos los defectos (que no esté del todo bien compuesta, que su prosa sea descuidada…), todos los defectos menos uno: el encanto, y eso es un misterio cuyas más profundas leyes no conseguiremos nunca descifrar. Pero lo importante, lo único en verdad importante, el dejarse el

> alma en el intento desesperado y gozoso de decir lo indecible. O dicho de otro modo: de fracasar, pero gloriosamente (2001: 129-130).

La poética landeriana está sometida a las reglas de "dejarse el alma en el intento desesperado y gozoso de decir lo indecible" (2001: 130) y los personajes actúan, también, movidos por esa fuerza poderosa de una voluntad inquebrantable de ser "lo indecible", de ser lo que duerme: lo inadvertido.

Esas reglas que fijan el cumplimiento del espacio lúdico constituyen la esencia del juego.

Los juegos del lenguaje y las formas de vida

Un escritor de verdad es aquel que persigue el afán de "decir lo indecible", pero este no es un propósito solamente estético, en el que busque lo inefable de una belleza inalcanzable. "Decir lo indecible" es un anhelo también ético, una manera de procurar la verdad: por ello afirmamos con Ricœur que "el lenguaje sigue diciendo el ser" (1996: 333). Las palabras son las develadoras de esa verdad facetada en diversas formas de vida. Los juegos del lenguaje suponen siempre un intercambio comunicativo con alguien con el que se comparte una misma experiencia o forma de vida. Por tanto, la expresión "juego de lenguaje" pone de relieve que hablar el lenguaje forma parte de una actividad o de una forma de vida. Todo enunciado es considerado como una jugada y el lenguaje es un acontecimiento, una producción permanente. En esta teoría de los juegos del lenguaje, las palabras tienen un acentuado sentido vital. En el microcosmos landeriano, todo: narrador, personajes, temas… se confabulan en la gloria del empeño:

> En esa pretensión de decir lo indecible, uno piensa al principio (y algunos lo siguen pensando siempre) que todo se reduce a una cuestión meramente estilística. Nos obstinamos en escribir entonces la página perfecta. Virtuosos, artesanales, llenos de esa supertistición litúrgica de los antiguos sacerdotes, nos entregamos a la exaltación de la palabra, a la seducción del ritmo, al repujamiento febril de una frase. Luego, quizá nos damos cuenta de dos cosas: una, que ésa es una etapa fundamental para el aprendizaje literario; y otra, que ése es uno de los tantos espejismos que acechan incansablemente al escritor. De pronto un día acertamos a entender que hay muchas páginas de prosa más bien desaliñada pero que, sin embargo, resultan perfectas (razonablemente perfectas), en tanto que otras, de apariencia impecable, se agotan enseguida en el modesto prodigio de su brillantez. Uno, como dice Truman Capote, aprende pronto a diferenciar entre lo que es escribir bien y escribir mal, pero lo más difícil, y decisisvo, es ditinguir esa frontera sutil y tremenda que hay entre escribir bien y hacer una obra de arte. Esa línea es quizá la que separa a los

> escritores grandes de otros. Y, sin embargo, antes que un escritor grande o chico, que eso quizá no depende de nosotros, uno tiene que ser ante todo un escritor de verdad. […] Y le gusta pensar a menudo en aquel episodio sugerido por en que don Quijote y Sancho están montados en el caballo Clavileño y de pronto Sancho desliza la sospecha de si no serán víctimas de una burla cruel. ¿Y qué?, viene a responder don Quijote, allá ellos con sus burlas, que a nosotros no podrán arrebatarnos la gloria del empeño. Y ésa es la gloria de que hablaba Faulkner refiriéndose a Thomas Wolfe y a él mismo. Apliquémonos el cuento: que la persona amada no nos quiera, que los indecible no se deje decir: ¡allá ellos! A nosotros, que nos quiten lo bailao (2001: 115-116).

La palabra poética (la poesía parece un juego)

Poner-en-obra.la-verdad es función de la Poesía. Pero este no es un logro privativo de los escritores porque, para Landero, el carácter imaginario del pasado nos convierte a todos en poetas. No solamente es poética la creación de la obra, sino que también lo es su contemplación. La poesía tiene la capacidad de arrebatar al contemplador de la habitualidad, o mejor, de presentar la habitualidad con un halo nuevo: el de la verdad del ente. La verdad como alumbramiento y ocultación del ente acontece al poetizarse.

Es evidente que el discurso, los juegos del lenguaje, de los personajes landerianos dan cuenta de la función poética del mismo, elevándolos sobre la función retórica. “La metáfora es, al servicio de la función poética, esa estrategia de discurso por la que el lenguaje se despoja de su función de descripción directa para llegar al nivel mítico en el que se libera su función de descubrimiento” (Ricœur, 1975: 332).

El campo de acción de la poesía es el lenguaje, pero este no es un material ya hecho, sino que la poesía misma hace posible el lenguaje.

> Creo que la poesía es el gran género literario. La poesía cuando lo es de verdad despierta mejor que nada nuestra sensibilidad adormecida. Leyendo *Otoño y otras luces*, de Ángel González, [...] vuelvo a sentir el misterio de las palabras, el ritmo del idioma y entrever el gran caudad de conocimiento que hay en el corazón humano (Landero, 2001: 4).

Los personajes landerianos impulsan lo extraordinario y expulsan lo habitual en juegos del lenguaje que exhiben la verdad del ente, bien sea por el poder mágico de la memoria que todo lo perfecciona, bien sea por el afán de plenitud de seres que se esfuerzan por superar la rutina mediante el impulso del verbo creador. La poesía acontece en la vida y es en ella donde encuentra su razón de ser:

> Porque es cierto que una ciudad, ya se sabe, la conocemos más y mejor cuando la recordamos, y la nostalgia y la memoria nos la devuelven en clave poética. Ya lo dijo Valle-Inclán: «Las cosas no son como las vemos, sino como las recordamos».
> A propósito de esto, de la confusión entre realidad y ficción, Manuel recuerda que la primera vez que leyó *Madame Bovary*, hizo un descubrimiento absurdo: en la alcoba donde muere Emma olía intensamente a limón y a vainilla, y esa fragancia misteriosa sólo admitía ser descrita por dos adjetivos tan impertinentes como exactos: lujuriosa y metálica. Absurdo, en efecto, porque Flaubert no da ningún indicio, ni siquiera remoto, de ese olor. Durante algún tiempo le intrigó el origen de aquella experiencia singular: por qué él, por su cuenta, se obstinaba en un aroma apócrifo.
> Un día, casualmente, descubrió su secreto. Fue al regresar a la casa de su infancia y al abrir una alacena en el desván. De golpe, allí, inconfundible, estaba el viejo y misterioso olor. Y allí, detrás de los útiles de dulcera de su madre, ya fuera de uso, había un libro, el único libro que hubo en casa y que, por su carácter licencioso, se escondía en aquel lugar. [...] El libro era *La dama de las camelias*, y el olor de la alacena se incorporó a la agonía de Margarita Gautier. De ahí pasó a la muerte de otro ilustre personaje femenino, Emma Bovary, a quien Manuel identificó inconscientemente con la Gautier, y en la confusión también el aroma saltó de la alacena a un libro y, años después, de ese libro a otro libro (2001: 99-100-101-102).

La evocación permite repetir la vivencia y transformarla en poesía. El devenir cristaliza y el pasado ocupa el presente para permanecer, de este modo, en "el tiempo sin tiempo" de la poesía:

> El carácter imaginario del pasado nos convierte a todos en poetas. En la memoria se quiebra la linealidad del tiempo y sus pedazos se mezclan como si los barajásemos. Basta leer a Keats, a Leopardi, a Antonio Machado, a Proust, para advertir que la poesía es sobre todo el naufragio feliz de la memoria. Un olor es suficiente para reconstruir el reino perdido de la infancia.
> Porque la sinestesia existe en la vida antes que en la literatura. La sinestesia es una experiencia vital, y surge de los rotos que el olvido va creando en la memoria (2001: 102).

La conversación: el lenguaje como interacción vital

No podemos concebir la poética landeriana sin contemplar el encuentro dialogal entre los sujetos. Esa comunicación, lograda o no, pero siempre buscada, coloca a los personajes en ocasiones que denominamos "de plenitud de vida" (Leocata, 2003: 329). Porque la vida alcanza sus momentos de clímax en la apertura personal hacia el otro.

Las palabras se cargan de significados solo en cuanto hay una experiencia compartida en una determinada forma de vida: y esta no se da sin referencia al otro. Las conversaciones

se alimentan innumerables veces de relatos, cuentos o historias que generan ideas, sentimientos…, intercambios vitales.

> Así que Otelo le cuenta historias a Desdémona, Iago se las cuenta a Otelo, Otelo se las cuenta a sí mismo, y Shakespeare, todas hiladas, se las cuenta a un auditorio atónito.
> Contar, contar, contar. Así que todos somos más o menos sabios en el arte de narrar antes de que los profesores nos inicien en la erudición de las técnicas narrativas (o tecniquerías, como decía Unamuno), del mismo modo que, desde la infancia, manejamos gentilmente la gramática por más que los lingüistas vengan después a demostrarnos que, hasta su advenimiento, hemos vivido en la más absoluta ignorancia gramatical (2001: 83).

La vida, un relato en busca de narrador: la identidad narrativa

Uno de los puntos clave de la novela posmoderna es la concepción del sujeto como narración.

Sabemos que el paso decisivo hacia una concepción narrativa de la identidad personal se realiza cuando pasamos de la acción al personaje. La identidad del personaje se comprende trasladando sobre él la operación de construcción de la trama aplicada primero a la acción narrada. Es personaje el que hace la acción en el relato. La categoría narrativa del personaje aporta argumentación necesaria a la identidad personal.

Una experiencia que no sea llevada al lenguaje permanece ciega, confusa e incomunicable. Así es como los personajes se vuelven narradores de sus propias historias sin ser autores de sus vidas. Los relatos confieren una unidad no sustancial, sino narrativa.

Los seres de papel –esos que en la narrativa landeriana tienen unidad narrativa, no sustancial– sucumben al hechizo de los relatos propios y ajenos, porque "Todos somos diariamente Simbad": es la identidad narrativa la que nos constituye:

> Todos somos narradores y todos somos más o menos sabios en este arte. Si alguien tiene dudas al respecto, sólo debe reparar en que la mayor parte del tiempo que dedicamos a comunicarnos con los demás o con nosotros mismos, la ocupamos en contar lo que nos ha ocurrido, o lo que hemos soñado, imaginado o escuchado. O en recordar, que es también una forma de narración. Espontáneamente, instintivamente, el hombre es un narrador. Todos somos diariamente Simbad, aquel mercader que vivía en Bagdad y que un día se embarca para ir a negociar a lejanas tierras, sufre un naufragio y corre aventuras sin cuento. Y esto le sucedió siete veces. Luego, pasados los años, regresa definitivamente a Bagdad, retoma su vida ociosa y se dedica a contar sus andanzas a un breve auditorio de amigos. [...] De ese modo, vivimos dos veces el mismo hecho: cuando lo vivimos y cuando lo contamos. [...] La realidad nos pone en nuestro sitio; luego, nosotros, por medio de la narración,

> ponemos a la realidad en el suyo. [...] El relato sirve para que no se pierda del todo lo vivido. En el fondo, es una manera de oponerse a la muerte. Si fuésemos inmortales, quizá no contaríamos historias.
> Las historias a veces nos recuerdan que contar no es un juego inocente. Por medio de historias mitológicas se han inventado patrias y dioses en nombre de los cuales se muere y se asesina. Scherazade se salva gracias a su talento narrativo, y en *Las mil y una noches* hay muchos personajes que escapan a la muerte gracias a que se saben una buena historia. Allí, los reyes más crueles se vuelven magnánimos cuando alguien los embauca con un relato bien urdido. No dicen: «¡La bolsa o la vida!», sino «¡el cuento o la vida!». Y es que las palabras, cuando están bien puestas unas detrás de otras, tienen un gran poder. Celestina embrolla a sus víctimas con palabras, y ésa es su mejor magia. Don Quijote y Emma Bovary pierden el norte de la realidad cotidiana, y fundan otra imaginaria, porque son lectores que también sucumben al hechizo de los relatos[28]. Hasta Sancho, en la noche temerosa de los batanes, retiene a su amo con el señuelo de un cuento extravagante (2001: 76- 80).

Cuando en el año 2004 (17 al 20/11) se llevó a cabo el III Congreso Internacional de la Lengua Española en la ciudad de Rosario, Luis Landero formó parte de los ponentes en una mesa que se llamó "La apertura hacia la universalidad: el diálogo con otras literaturas". En esa ocasión se refirió a los narradores inagotables en estos términos:

> Y es que el hombre necesita soñar: necesita contar y que le cuenten. Y así como aprendemos la lengua materna sin darnos cuenta, y sin haber estudiado gramática, del mismo modo aprendemos a contar, a narrar. Somos fabuladores innatos. Gran parte de nuestra comunicación diaria se nos va en contar lo que hicimos ayer, lo que haremos mañana, lo que nos ocurrió un día hace años o hace sólo un momento… O recordamos, o soñamos, que el recuerdo y el sueño son también formas de narración. Como Simbad, vamos de la vida al cuento (primero vivimos y luego contamos), y como don Quijote, también a veces vamos del cuento a la vida (primero leemos y luego intentamos vivir lo leído). Y todo es vivir.

Los juegos de roles: Acción y discurso. Actantes, actores y roles. Funciones actanciales

Hay una representación dramática que es un juego, que tiene la estructura del juego: en un escenario rural hay una viejecita y un niño, ella desempeña el rol de la iniciadora en el mundo ficticio; él, el del iniciado e intérprete de ese mundo simbólico narrado. De este

[28] "Tanto en *Juegos de la edad tardía* como en *Caballeros de fortuna* los personajes son lectores de la vida, codificadores de todo un material previo que da forma a su propio carácter, interpretantes de esos signos específicos que le ofrecen al individuo la familia o la cultura donde está inscrito. Interpretación correcta o errónea, poco importa: el hecho es que, como Gregorio Olías y Gil Gil en *Juegos de la edad tardía*, los personajes de *Caballeros de fortuna* se ven sometidos a un proceso de lectura continua cuya fijación termina por constituir su propia esencia, tras el detenimiento de la cadena" (García, 1995b: 2).

episodio primordial, recordado y repetido por el autor, se puede decir lo que Ricœur apunta acerca de la metáfora viva:

> Una metáfora llama a otra y cada una sigue viviendo por el poder que ella conserva de evocar la trama entera […] Así las parábolas se corrigen mutuamente y se completan e intersignifican. Esta trama metafórica está regulada a veces por metáforas insistentes, recurrentes, que religan entre ellas las metáforas transitorias y les confieren equilibrio y perennidad. (Ricœur, 1984: 36)

En ese mundo cerrado en sí mismo, el mundo oral de la niñez, irrumpe –mediado por la voz de un narrador adulto– una apertura hacia el lado del espectador, que es el espacio donde el texto alcanza su pleno significado. Es para el lector (espectador) y para el niño (actor) para quienes se desarrolla el juego. Y es en ese juego de la narración interpretada por un príncipe, una princesa, un dragón y un criado, podríamos disociar las "funciones", los segmentos recurrentes de la acción, según analiza Propp en su *Morfología del cuento*. Definir ese cuento de la infancia por el encadenamiento de las funciones resultaría un ejercicio habilidoso, que nos permitiría sustituir la anécdota por un modelo establecido sobre la base de tres categorías: de deseo (principio de la búsqueda de un objeto, de una persona, de un valor), de comunicación (principio de cualquier relación de remitente a destinatario), de acción propiamente dicha (principio de toda oposición entre adyuvantes y oponentes). Y es que muchas veces, el hilo narrativo de las historias landerianas es susceptible de ser interpretado como un escenario donde cada uno desempeña o juega su papel. Otros juegos –muchas veces– se plenifican con el uso del disfraz, entonces, la "extravagancia" del juego es completa, completo su carácter "extraordinario". El disfrazado juega a ser otro, representa, "es" otro ser, se destaca así de su mundo habitual.

En el relato landeriano, el niño juega con una seriedad perfecta, demostrando que el carácter lúdico puede ser propio de la acción más sublime, en este caso de la acción iniciática en el mundo de la fabulación y del oficio de fabular:

> Porque fue también debajo del evónimo donde la vieja le contó al niño un cuento sobre una princesa, un príncipe y un dragón. El dragón había hecho cautiva a la princesa y la tenía encerrada en su caverna. El príncipe, y su criado, iban a rescatarla. El príncipe entraba en la caverna con la espada en la mano y el criado se quedaba fuera, esperando, lleno de miedo y de suspense. En ese momento, el narrador tenía que elegir: o permanecía fuera con el criado o entraba en la caverna con el príncipe y contaba su batalla con el dragón. La vieja narradora se quedaba fuera. Manuel le decía: «No, no, cuenta lo que pasa dentro, cuenta lo que le pasa al príncipe con la princesa y el dragón». Y ella: «No puedo contar eso porque no lo sé. Yo cuento el cuento como me lo contaron a mí, y lo que no puedo es inventarme las cosas». «Entonces, ¿tú no puedes entrar en la caverna?» «No». «Por qué» «Porque el cuento es así». «¿Y

> no te lo puedes inventar» Y ella, escandalizada: «No. Los cuentos son como son, y no se pueden cambiar».
> Manuel ha recordado ahora aquel suceso porque al alejarse en la noche, y al concluir así este libro, tiene la sospecha de que tampoco él ha entrado en la caverna sino que se ha quedado fuera, aguardando algo, no logra saber qué. Y acaso ésa sea la materia última de la vida: la espera, el vislumbre de lo que se nos promete pero que nunca se nos será concedido. Y la nostalgia de lo que se perdió sin llegar ni remotamente a poseerlo. Relámpago en la oscuridad, susurro en el silencio, caricia cierta en el vacío. El resto son los días que quedan por vivir.
> «Y entonces tú no te puedes inventar lo que pasa dentro de la caverna» «No, hijo, los cuentos son como son, y no se pueden cambiar». «¿Por qué» «Porque entonces ya no serían verdaderos» Y allí esperando los dos, la vieja y el niño, debajo del evónimo, cautivos también ellos en la memoria para siempre (2001: 161-162).

Es, al principio, donde se despliega el significado metafórico del evónimo: "era y es como rememorar el mundo de las realidades ficticias" (2001: 24). Esta metáfora radical –en el sentido literal de la palabra– cierra y abre las realidades del cuento y la vida. El texto transcripto se titula "Fin" y no solo con él acaba uno de los capítulos iniciales, "Primera experiencia estética", sino que con él finaliza el libro *Entre líneas: el cuento o la vida.*

Y al finalizar el libro, volvemos al título para preguntarnos por el nexo que coordina "cuento" con "vida": ¿se trata de un ensamble disyuntivo, es decir, que plantea una opción entre dos posibilidades; o no hay verdadera oposición porque existe un único referente?...

> Ahora podremos ocuparnos enteramente de nuestra paradoja de hoy: las historias se relatan, la vida se vive. Parecería que se abre un abismo entre la ficción y la vida. Según mi opinión, para franquear este abismo, hay que revisar muy seriamente ambos términos de la paradoja (Ricœur, 1984: 50).

Carolina Molina Fernández (2003) observa que las primeras palabras de *Entre líneas*[29] apuntan al núcleo de la obra: las relaciones entre la literatura y la vida:

> Ahora bien, desde el principio se nos advierte que todo va a ser irónico e irresuelto antagonismo –o tal vez pacífica armonía– entre la realidad de "no es un cuento" y la ficción del "personaje". Pues aunque el título bimembre los presente con una conjunción disyuntiva ("el cuento o la vida"), el libro, como toda literatura, aquilata la convivencia entre los dos predios: "baciyelmo", el famoso vocablo del *Quijote*, se tornará emblema de la amalgama" (2003: 559).

Halla Luis Rosales que verdad y vida empalman en el mundo de don Quijote: así la bacía es verdaderamente bacía para el barbero y verdaderamente yelmo para el hidalgo, porque ambos ven el mundo interpretándolo desde supuestos diferentes. "La primera visión

[29] "Aunque esto no es un cuento, resulta que sí hay un personaje, un profesor de lengua y literatura al que vamos a llamar Manuel Pérez Aguado" (Landero, 2001: 11).

corresponde a la verdad objetiva, y la segunda, a la verdad vital" (Rosales, 1985: 460). Lo mismo podríamos afirmar del mundo landeriano.

En una entrevista para el diario El Mundo (22 de mayo de 2001) a Landero le dieron a elegir entre el cuento o la vida. A lo que el autor contestó: "El cuento es vida y la vida es cuento. Cuando escribo tengo la sensación de vivir intensamente. De día vivimos y de noche soñamos lo vivido, así la vida y el cuento son caras de la misma moneda. Es un tópico inevitable".

La máscara y el juego: sujetos múltiples, fragmentados y unitarios

No resulta claro que en la narrativa landeriana las personas sean siempre seres singulares, sustantivos y de naturaleza racional. García Matarranz (1991) asevera que nunca como en nuestros días, el hombre siente que su yo se ha roto en mil pedazos y, nunca como hoy, se busca la recomposición de esos fragmentos en la unidad de una conciencia personal. Una multiplicidad de "yoes" o un yo escindido: he aquí el ser con que nos topamos.

Determinar cuál fragmento es más auténtico, más real, en un mundo donde lo verdadero es ficción canonizada socialmente; y lo falso, una mentira también, es un cometido confuso, oscuro e inútil.

La destrucción del concepto mismo de verdad trastorna la unidad y multiplica la verdad en fragmentos. La identidad –el ser– también se vuelve alteridad, devenir y, en cierto modo, no ser:

> Manuel Pérez Aguado, además de profesor, es lector y escritor. Esto, bien mirado, no deja de ser un problema, porque a pesar de ser tres actividades complementarias, no obstante hay entre ellas zonas conflictivas y hasta excluyentes. Por ejemplo: hay autores, como Joyce, que le interesan al escritor, y bastante menos al lector y al profesor; al lector y al profesor les gusta Galdós, y al escritor no tanto, pero Hermann Hesse, que fue del agrado del lector en la adolescencia, ahora sólo le atrae, por solidaridad con sus alumnos, al profesor. En fin, que se podrían hacer muchas combinaciones y ver cómo esa trinidad vive escindida, entre alianzas y rupturas continuas. Manuel Pérez no cree que esas trifulcas ocurran en otras trinidades, como por ejemplo en la de ingeniero de caminos, canales y puertos, donde los tres ingenieros forman de verdad una sola y armónica persona. Y eso por no hablar de los estados de ánimo. Hay días en que el profesor se levanta triste y el lector contento, o uno modorro y el otro dinámico, y hay otros días en que al escritor le gustaría mandar a hacer puñetas al profesor, y días milagrosos en que los tres compadres amanecen puestos de acuerdo en todo, como los mosqueteros. El escritor va por libre, y en general hace buenas migas con el lector. Lector y escritor a veces se burlan del profesor, que es el más viejo y cumplidor de los tres. El profesor, alguna tarde,

> se acuerda de cuando era sólo lector y no tenía que dar explicaciones a nadie […] (2001: 13-14).

Este sujeto –fragmentado en profesor, lector y escritor– deviene en conferencista y, como tal, logra que el autor desaparezca para que aparezca el auditorio (el lector), a quien le corresponde recomponer las partes y dar sentido:

> Se ha puesto, pues, a hacer la conferencia. En estos casos no sabe muy bien quién es el conferenciante, si el lector, el escritor o el profesor. ¿Será acaso el profesor que escribe con la asesoría técnica del escritor y la ayuda, siempre incierta, de ese diletante que es el lector? Algo así será. Porque el escritor habla siempre de lo que siente, el profesor de lo que sabe, y el lector de lo que lee, en tanto que le conferenciante escribe de todo, tira de pluma y hace su chapuza. Gran milagro es ése: cómo van saliendo las frases de la nada, con sólo el auxilio de una pella de barro, de un rumor, del latir agónico de un recuerdo. A veces, si no fuese por el charlista (es decir, por el chapucero que colabora con el escritor y que está ahí, siempre disponible para los trabajos sucios), Manuel no podría escribir o hablar de asuntos que ignora, o que sabe pero que no sabe que los sabe, sacar un ratón de la chistera donde hasta ese momento había sólo un poco de serrín. […] Ahora, por ejemplo, mientras Manuel se dispone a entrar en materia, ya están los tres otra vez a la gresca, el lector, el escritor y el profesor, discutiendo, negociando, a ver quién pone el tono, quién la sapiencia, quién la bruma, quién la claridad, quién el temblor. (2001: 136-137).

La cuestión del ser vista desde el lenguaje

El que tiene lenguaje “tiene” el mundo. Pero para el hacedor del lenguaje escrito, es tan difícil llegar a conocer su mundo, sus demonios literarios, su manantial secreto... Por eso –dice Landero– es tan difícil llegar a «ser uno mismo». Son los juegos lingüísticos los que permiten acceder a la comprensión del mundo.

El lenguaje no es solo una de las dotaciones de que está pertrechado el hombre tal como está en el mundo, sino que en él se basa y se representa el que los hombres simplemente tengan mundo. Para el hombre el mundo está ahí como mundo, en una forma bajo la cual no tiene existencia para ningún otro ser vivo puesto en él.

Recordemos que en la narrativa landeriana, el lenguaje solo tiene su verdadero ser en la conversación, en el ejercicio del mutuo entendimiento. Pues el lenguaje es por su esencia el lenguaje de la conversación. Solo adquiere su realidad en la realización del mutuo entendimiento. Por eso el lenguaje no es un simple medio para el entendimiento.

Así como los personajes ofrecen a otros personajes su interioridad, de la misma manera, el escritor escribe sobre aquello que conecta con sus inquietudes y experiencias más

íntimas, y de este modo, se produce una comprensión decisiva en la vida de los personajes, mediatizada sólo por la palabra, que nos insta a repetir con Gadamer que "El ser que puede ser comprendido es lenguaje":

> O dicho de otro modo: un escritor, ante todo, debe saber cuál es su mundo, cuáles son sus demonios, y ser fiel a ellos. [...] Así que el escritor debe escribir sobre aquello que conecta con sus inquietudes y experiencias más íntimas. […] Todos hemos vivido experiencias aparentemente decisivas que, sin embargo, luego no nos inspiran a la hora de escribir, en tanto que otras (la mirada de alguien con quien nos cruzamos fugazmente en la calle hace ya muchos años, la noticia sucinta que leímos en un trozo viejo de periódico, algo que nos contaron en la infancia, la pesadumbre de una remota tarde de domingo) acaban convirtiéndose en episodios fundacionales, sobre los que volvemos una y otra vez como enigmas existenciales que no podemos desoír. (2001: 123-124-125).

Decir el ser: hacia una ontología inacabada

Estudiosos de la posmodernidad se han preguntado qué ocurre cuando el sujeto que narra percibe no solo la realidad como fragmentación, sino también su propia subjetividad como caos. Como respuesta surge la novela posmoderna, la ironía cínica, la ontología problemática: puesto que ya no se trata solo de cómo conocer el mundo, penetrarlo, organizarlo, sino de cómo una vez asumida la imposiblidad de cualquier explicación, enfrentarse a él, vivir en él.

Tal desestabilización deviene "de" o "en" una desestabilización ontológica. No podemos considerar al sujeto posmoderno como una entidad única, sino múltiple y paradójica, que se manifiesta a través de varios sujetos parciales. A esto se ha denominado «ontología inacabada o quebrada» y aludido como «pensamiento débil» –en términos de Gianni Vattimo.

Con la designación "ontología inacabada" seguimos a Remedios Ávila (2005: 145), y lo hacemos para referirnos a un yo que no puede aspirar a otra cosa más que a una serie indefinida de lecturas, esto es, de interpretaciones. Vemos que, en lugar del yo atrapado por sí mismo, nace una unidad no sustancial, sino narrativa, según interpreta Paul Ricœur.

Y es que para Ricœur el hombre es constitutivamente frágil, lábil. Y esta labilidad consiste en una incoincidencia o desproporción radical consigo mismo. Sobre esta discordancia radical y constitutiva, el yo construye el texto que es su vida. El hombre es el

único ser que presenta esa constitución ontológica inestable consistente en ser más grande y más pequeño que su propio yo.

De este modo la condición humana estriba "entre" lo que fue y lo que será; entre los actos ejecutados y los proyectos diseñados. Entre el pasado y el futuro.

Hay un yo, sin embargo, quebrado, inacabado, fragmentado, lábil, frágil… que clama ser dicho, "tomarse a sí mismo":

> Todavía recuerda que, en su adolescencia, los primeros cuentos o trozos de novela que escribió transcurrían en países remotos o en islas inventadas. Es decir: eludía su propio mundo porque pensaba que carecía de interés, y que había que buscar otros temas y otros espacios más prestigiosos y de más garantía literaria. Cuando leyó por primera vez a R.W.Emerson, en un librito de Austral que se titula *Ensayos escogidos*, encontró una frase que pasó de inmediato a ser la norma número 1: «Hay un momento en la formación de todo hombre en que llega a la convicción de que tiene que tomarse a sí mismo, bueno o malo, como su propia porción; que aunque el ancho mundo esté lleno de oro, no le llegará ni un grano de trigo por otro conducto que por el del trabajo que dedique al trozo del terreno que le ha tocado en suerte cultivar». A esa convicción se llega a veces a través de un largo camino. Y en ese camino Manuel Pérez ha ido tomando cosas de aquí y de allá, y ha saqueado otros terrenos y los seguirá saqueando, pero al final su ambición es retirarse por la noche a su terrenito y resignarse definitivamente a sí mismo (2001: 38, 39).

El lenguaje como vida

En los juegos del lenguaje, cuyos significados se tornan decisivos para desentrañar la poética landeriana –es decir, en términos de afán, verdad, mentira, éxito, fracaso…– no hay significados en sí, que el lenguaje tuviera que expresar, no hay significados independientes de la actividad lingüística de los personajes. Los significados deben definirse en términos de actividad, ya que los juegos de lenguaje son ellos mismos sistemas de actividad. Entonces "ser almirante", por ejemplo, puede significar algo muy distinto que "ser de verdad" la autoridad con mando absoluto sobre las armadas, navíos o galeras.

"En un gran número de casos –si no en todos– la palabra 'significado' puede definirse así: el significado de una palabra es su uso en el lenguaje" (Wittgenstein, 1988: 61). El filósofo austríaco rechaza firmemente cualquier correspondencia, término a término, de las palabras con los objetos concretos, cuyo significado sería en cierto modo preexistente al lenguaje. Para él, descubrir su uso, en ese juego de lenguaje, será descubrir su significado porque el significado de una palabra es su uso en el lenguaje. Solo en el flujo de la vida tienen

significado las palabras y el lenguaje –los múltiples juegos de lenguaje en los que participamos– no son más que diversas y posibles formas de vida.

Si se tiene presente, además, el ámbito de los actos perlocucionarios[30], se comprenderá en qué sentido el lenguaje, al provocar determinados sentimientos o afecciones, puede influir en la conducta y en las decisiones de los demás. El lenguaje es un modo de obrar, es acción, e influye, directa o indirectamente, en los proyectos y en la ejecución de acciones.

Es interesante comparar la multiplicidad de herramientas del lenguaje y de sus modos de empleo, la multiplicidad de géneros de palabras y oraciones…

Dentro del laberinto de papel se multiplican los juegos del lenguaje, las vidas impresas que remiten a otros juegos del lenguaje:

> Subiendo aquellas escaleras oscuras y crujientes, Manuel se sentía de pronto solidario con don Quijote, que es el primero que entra en el laberinto de papel y hace de él su casa natural. Y del mismo modo que don Quijote aprende a actuar en los libros, Manuel aprendía también a enamorarse en los libros. Los libros lo habían enseñado a ritualizar el amor, y ciertos idilios de su adolescencia, o de su madurez, no hubieran sido posibles sin Bécquer o Neruda. En cuestiones sentimentales, ellos fueron para él lo que el *Amadís* fue para don Quijote o *El capital* para algunos marxistas. Y es que muchas de las experiencias fundamentales del hombre moderno proceden inevitablemente de los libros[31]. Y esto ocurre aun entre gente que apenas ha tratado con ellos, porque los libros flotan en el aire y se incorporan al sentir general, y forman parte de nuestro carácter y saber más de lo que creemos. (2001: 66-67).

El juego del lenguaje es una forma de vida, y está enlazado con términos como vivencia, sentimiento y acción. Hablar el lenguaje forma parte de una actividad o de una forma de vida, entre ellos, inventar una historia, actuar en teatro, relatar un suceso…

> Manuel recuerda a veces, a propósito de esto, cómo un día, un grupo de alumnos de bachillerato le contó en clase las experiencias de su viaje de fin de curso. Allí había simultaneidad (hablaban varios a la vez mezclando distintas secuencias del relato); ofrecían versiones alternadas del mismo hecho según el punto de vista de cada cual; combinaban la primera, la segunda y la tercera persona; unos contaban retrospectivamente y otros linealmente; daban saltos en el tiempo (uno anunciaba el final y otro decía: «Sí, sí, pero espera, que antes hay que contar lo que pasó en el autobús»); se interrumpían unos a otros fragmentando el relato; utilizaban distintos registros: patético, irónico, notarial, burlesco, barrocos unos, clásicos otros y otros románticos y otros impresionistas; hacían cambios bruscos de perspectiva; incurrían en

[30] "En tercer lugar, también realizamos *actos perlocucionarios*; los que producimos o logramos *por*que decimos algo, tales como convencer, persuadir, disuadir, e incluso, digamos, sorprender o confundir" (Austin, 2003: 153).
[31] En la misma dirección van estas palabras de Ricœur: "¿Qué sabríamos del amor y del odio, de los sentimientos éticos y, en general, de todo lo que llamamos el yo, si esto no hubiera sido llevado al lenguaje y articulado en la literatura?" (2001: 109).

> digresiones; a unos les gustaba narrar y a otros describir y a otros especular… Manuel puede jurar que ellos no habían leído a Joyce, ni a Thomas Mann, ni a Proust ni a Musil. Así que el profesor se prometió a sí mismo que, cuando tuviese que explicar algo de teoría narrativa, haría como Sócrates: despertarlos a la consciencia de un saber que ellos ya sabían pero que no sabían que lo sabían (2001: 85).

En el coloquio de la vida ordinaria siempre se recibe y se da algo; a través del lenguaje se suscitan efectos en el interlocutor, se expresan y se toman decisiones; hay, en fin, un modo de acción-recepción que se concretiza en el entendimiento mutuo, en el encuentro, o por el contrario, en la aversión y el rechazo. En dicho coloquio se crean situaciones relevantes e irrelevantes, que solo desde la perspectiva del recuerdo tienen una trama apta para ser narrada y convertida en literatura. Lograr que la literatura y la vida se confundan, que lleguen a ser la misma cosa es el desafío que Landero recupera de la tradición escrita:

> La literatura y la vida: he aquí un asunto que todas las generaciones de escritores y artistas, principalmente desde el Romanticismo, se han planteado de un modo exasperado y sin llegar nunca a concluir nada, porque se trata de un conflicto insoluble. Lograr que la literatura y la vida se confundan, lleguen a ser la misma cosa, puedan se afrontadas con el mismo sentimiento de realidad y de plenitud, que el mundo objetivo y el imaginario formen una sola entidad, que acción y pensamiento se armonicen en un único envite: tal es el sueño imposible que muchos persiguieron y que quizá nadie alcanzó, y cuyo temblor existencial y metafísico llena de tensión, de entusiasmo y de melancolía tantos y tantos libros (2001: 137-138).

Veremos, a continuación, si los ejes insinuados como una poética del autor en *Entre líneas: el cuento o la vida* se desarrollan en toda la extensión de la narrativa landeriana.

DESARROLLO

I. Juegos del lenguaje

I. 1. Concepción de la vida y el lenguaje como juegos

Si nos centráramos en el concepto de juego, especularíamos sobre la probabilidad[32] de que haya sido Johan Huizinga quien aportara a Wittgenstein la concepción de juego como una acción u ocupación libre, que se desarrolla dentro de unos límites temporales y espaciales determinados, según reglas absolutamente obligatorias, aunque libremente aceptadas. Es posible que contribuyera en su concepto de juego como acción (acción que va acompañada de un sentimiento de tensión y alegría).

Lo que resulta indudable es que Huizinga deja su impronta en Hans-Georg Gadamer, puesto que su teoría lo conduce a definir la esencia del comportamiento lúdico, llegando a afirmar que todo *jugar es un ser jugado*.

Lo comprobable –en definitiva, lo que nos importa– es que Huizinga, Wittgenstein y Gadamer inciden en nuestra lectura de las páginas de Luis Landero e imponen a nuestra interpretación un nuevo sentido del lenguaje, de sus juegos y de sus reglas ensambladas a la vida.

I.1.1. Esencia y significación del juego

Para percibir el rastro de Wittgenstein en Landero, juzgamos oportuno hacer algunas consideraciones previas acerca del símbolo del juego en Nietzsche, ya que el camino que nos conduce al pensamiento del filósofo austríaco tiene su punto de partida en el del alemán. De modo que, titular este apartado "De Nietzsche a Wittgenstein" podría haber sido un acierto, si no fuera porque nuestro aporte va a reducirse a algunas notas indispensables.

Cristina Ambrosini (2004) comprende que el juego nietzscheano simula una ontología que resulta crítica respecto a la tradición metafísica:

> Cuando Nietzsche alude a la noción de juego rescata el carácter mimético y azaroso que se continúa en la metamorfosis del comediante, del juglar, del hechicero bajo el conjuro de la máscara y el disfraz. A partir de su metafísica del artista valora el juego en un sentido opuesto a Platón cuando coloca al drama, lo extático, la danza, el coro ditirámbico por encima de lo apolíneo. Contra las pretensiones del "mundo verdadero", Nietzsche propone una justificación estética de la existencia al rescatar la euforia de un arte arrogante, vacilante, danzante, burlesco, definitivamente "infantil". Desaparecidas las

[32] Cfr. Ruiz García, Miguel Ángel. "Es probable –aunque no tengamos hasta ahora noticia de ello– que Wittgenstein estuviera familiarizado con el texto *Homo ludens* del holandés Johan Huizinga, escrito en 1938, en el que se tematiza la esencia y significación del juego como fenómeno cultural".

> esencias y fundamentos reaparece el elemento trágico: la excitación, la incertidumbre, el vértigo, la ambigüedad recuperan la importancia perdida. (Ambrosini, 2004: 2)

El español no posee términos idénticos para *juego* y teatro (obra), como el inglés (*to play, a play*) o el alemán (*spielen, Schau-spiel*). Una dimensión importante de la representación, su aspecto *lúdico*, queda de este modo excluida. Sin embargo, el juego dramático y el juego de roles (*role-playing game*) cobran un papel fundamental en "la dramaturgia de las novelas" landerianas, según analizaremos cuando nos ocupemos –en la segunda parte– de las afinidades que hemos encontrado con las concepciones de Greimas, Ubersfeld y De Toro.

En todas las novelas de Landero hay un juego y contrajuego, en el sentido que Pavis (1190: 285) ofrece a la interacción de los actores durante la interpretación.

Cristina Ambrosini (2004) señala dos momentos del juego, *paidía* y *ludus*. Retoma la distinción hecha por el sociólogo francés Roger Caillois[33]: la *paidía* como la capacidad de inventar e improvisar formas, el momento de total libertad para inventar nuevos órdenes; junto al *ludus*, el juego en su aspecto normativo donde predomina, como nota principal, el seguimiento de la regla.

Pavis llama *ludus* al juego convencional y *paidía* al juego espontáneo y anárquico (1990: 285).

En la *paidía* domina la diversión, la turbulencia, la libre improvisación y la despreocupada alegría donde se impone el reino de la fantasía y de la creación de formas que designa la palabra "paidía", dado por su raíz etimológica "pais" (niño). En el extremo opuesto, esta exuberancia está absorbida en una tendencia complementaria e inversa, en varios aspectos: una necesidad de someterse a convenciones arbitrarias e imperativas, a este componente lo designa *ludus*. *Paidía* alude, principalmente, a las características de los primeros juegos infantiles: la alegría por el sonido del sonajero, los movimientos bruscos y caprichosos provocados por una sobreabundancia de vitalidad. La mínima presencia o la ausencia de reglas caracterizan a estos juegos que parecen responder a una necesidad de movimiento destinado a crear o a destruir formas u objetos. A pesar de representar la nota más baja de formalización y de estabilidad, la *paidía* presenta los aspectos fundamentales del juego: actividad voluntaria, convenida, separada y gobernada

[33] CAILLOIS, R, *Teoría de los juegos*, Barcelona, Seix Barral, 1958. La edición original es CAILLOIS, R, *Les Jeux et les hommes*, Gallimard, 1958. La citada clasificación se encuentra en la reedición de 1967, Gallimard, "Idées". En: Ambrosini, 2004: 5.

Asume Ambrosini (2004: 6) que el denominador común de todos los juegos se encuentra –según Caillois– en las siguientes notas: 1) libre: es una actividad voluntaria de la que se entra y se sale cuando lo decide el jugador. La idea de un juego obligatorio es un contrasentido. 2) separada: limitada en un espacio y tiempo fijados de antemano. 3) incierta: el resultado no debe conocerse de antemano ya que en ese caso pierde sentido el desarrollo del juego. 4) improductiva: no crea bienes ni riquezas, ni nada nuevo. En el caso de los juegos por dinero, desplaza la propiedad en el círculo de jugadores. 5) reglamentada: sometida a leyes que instauran un orden inapelable. 6) ficticia: acompañada de la conciencia de irrealidad o simulación.

Callois propone dividir los juegos en cuatro categorías: los juegos de destreza y competición (*agon*), los de azar (*alea*), los de imitación (*mimicry*) y los de vértigo (*ilinx*).

Por afinidad con los juegos landerianos, nos detenemos en "Mimecry", nombre que se utiliza para denominar a los juegos de simulación o de ilusión que, en la mayoría de los casos, consiste en interpretar un personaje. "La máscara, el disfraz, la peluca son elementos presentes en estos juegos ligados al teatro y a la producción de un espectáculo. Aun cuando estas actividades resultan escasamente regladas, suponen el concurso de otros elementos lúdicos: libertad, convención, suspensión de lo real, limitación de espacio y tiempo. Antes que la sumisión a las reglas, en estos juegos se privilegia la invención y la capacidad de crear formas" (Ambrosini, 2004: 7).

Seguramente esta forma de juego es la que podemos asociar con más certeza con el arte. Cabe aclarar aquí que "para Nietzsche el arte, como transposición transfigurante, demostrativa de las formas superiores de vida, es el valor más alto" (Ambrosini, 2004: 9). La ontología que corresponde a este régimen simulador no es una ontología más que a título de simulacro. "La crítica nietzscheana a la metafísica se orienta a la sustitución de los conceptos de Ser y Verdad por el de juego" (Ambrosini, 2004: 13).

Para Lozano Mijares, lo lúdico es un elemento fundamental en la novela posmoderna: destruidos los grandes ideales, inmersos los sujetos posmodernos en el desencanto del fin de la utopía y en la sociedad de consumo del sueño y el deseo, la feroz competitividad de la sociedad posmoderna, que se rige por el éxito individual ante la imposibilidad de grandes empresas colectivas, convierte la vida humana en una serie sincrónica de partidas mortales que siempre se juegan contra alguien y en las que todos estamos involucrados como jugadores o actores, representando un papel. Frente a la pretensión del arte como salvación trascendental de una realidad escindida que propugna la vanguardia histórica, el arte posmoderno defiende

el hedonismo y descarga al arte de una función que, ahora, se siente como una restricción del placer estético.

Para Benedetto Croce (1973: 169), la teoría del juego es otra forma del hedonismo estético. Según veremos, el concepto del juego –para el filósofo, historiador y político italiano– ha ayudado a reconocer el carácter activo del hecho expresivo: el hombre no es verdaderamente tal sino cuando comienza a jugar, y el arte es su primer juego.

La novela posmoderna textualiza este elemento lúdico, entremezclándolo con la parodia, para expresar no solo la imposibilidad de volver al pasado más que como cita irónica, sino, sobre todo, la no-creencia en un futuro mejorable y consecuente con el progreso moderno. Esto obliga al hombre a echar anclas en un presente cuyas únicas leyes son las del juego y la casualidad, igual que la representación del mundo, reducido como diría Lyotard, a redes flexibles de juegos de lenguaje.

Mediada por el tono irónico de la parodia, la novela posmoderna convierte el juego de vivir y narrar esa vivencia en algo extremadamente complejo: en la nueva ética posmoderna, afirma Spitzmesser (1999), lo importante no es participar sino ganar, porque lo que está en juego es la propia vida; la mente del autor posmoderno impone las propias reglas del juego y, después, no solo juegan los personajes, sino que autor y lector forman los dos vértices restantes del triángulo lúdico.

Los problemas relativos a la ética individual y a la moral colectiva se multiplican. Todos los jugadores han de ser, por fuerza, hipócritas; como dice Spitzmesser, sin hacer trampas no se puede jugar, porque no se puede ganar: arte y vida no son sino un juego imposible en el que la realidad no posee el consuelo de lo cotidiano y familiar, sino que es absurda e incognoscible. De ahí que en la narrativa posmoderna se acuse a menudo la ausencia de lo verdaderamente individual; no solo se muestran criaturas egoístas, insolidarias y crueles, sino también irreales, sin existencia fuera del juego. Sin embargo, para Lozano Mijares, también este mismo elemento lúdico funciona como necesario distanciamiento, como relativización de las pequeñas o grandes tragedias que sufren estos seres posmodernos con los que, como lectores, nos sentimos identificados y que nos enseñan a no tomarnos la vida demasiado en serio, a jugar, en el sentido de disfrutar, con el presente, que es lo único que poseemos, a recuperar una mentalidad infantil, mítica y simbólica que la razón, llevada a su aplicación extrema, nos ha arrebatado (Lozano Mijares, 2007: 188).

En principio, comparar el lenguaje con el juego no debe llevarnos a pensar en algo trivial. Si bien en nuestra conciencia el juego se opone a lo serio, también es cierto que si “algo está en juego” es porque alguien lucha o se juega “por algo” (Huizinga: 1968: 81).

Virtud, honor, nobleza y gloria se hallan, ciertamente, en el círculo del juego Pero tampoco está bien tomarlo demasiado en serio. En relación con esto, Huizinga denomina "puerilismo" a una actitud que distorsiona y degrada el espíritu lúdico. El puerilismo se expresa en actividades que se califican de juegos pero que pierden las calidades del juego, por el modo como son efectuadas. A estas últimas pertenecen las aficiones y los juegos de sociedad o de ingenio que pierden de vista el espíritu del ludismo. En la cultura actual existe un alto grado de puerilismo, afirma Huizinga.

> La característica principal de todo juego es que llega un momento en que se acaba. Los espectadores se van a sus casas; los jugadores se quitan las máscaras; el juego ha terminado. Y aquí es donde aparece la dolencia de nuestro tiempo: que su juego en muchos casos no terminan nunca, y, por consiguiente, deja de ser juego. Se ha verificado una confusión (Ambrsoini, 2004: 13).

Para Huizinga[34], el juego se contamina cuando se lo toma "demasiado en serio", pues pierde las cualidades imprescindibles de alegría y provisoriedad. Esta confusión se presenta en el íntimo contacto entre heroísmo y puerilismo. Cuando se juega en la acción política, en el estruendo de la oratoria y en el adiestramiento del pueblo y se conserva el matiz de la grave seriedad, no hay más que puerilismo. Otro rasgo que evidencia el puerilismo de la sociedad contemporánea es el culto de la juventud, el que puede ser visto como un síntoma de senilidad.

Gadamer cree que para el jugador el juego no es un caso serio, y que esta es precisamente la razón por la que juega. Incluso dice que podría intentar determinar desde aquí el concepto del juego:

> Lo que no es más que juego no es cosa seria. El jugar está en una referencia esencial muy peculiar a la seriedad. No es sólo que tenga en esta relación su 'objetivo'. Como dice Aristóteles el juego es para 'distraerse'[35]. Mucho más importante es el hecho de que en el jugar se da una especie de seriedad propia, de una seriedad incluso sagrada. [...] El jugador sabe bien que el juego no es más que juego, y que él mismo está en un mundo determinado por la seriedad de los objetivos. Sin embargo no sabe esto de manera tal que como jugador mantuviera presente esta referencia a la seriedad. De hecho el juego sólo cumple el objetivo que le es propio cuando el jugador se abandona del todo al juego. Lo que hace que el juego sea enteramente juego no es una referencia a la seriedad que remita al protagonista más allá de él, sino únicamente la seriedad del juego mismo. El que no se toma en serio el juego es un aguafiestas (Gadamer, 1991: 144).

---

[34] "Entre las sombras del mañana, diagnóstico de la enfermedad cultural de nuestro tiempo", Madrid, Revista de Occidente, 1936: 174-188. En Ambrosini, 2004: 13.

[35] Aristóteles, Pol. VIII, 3, 1337 b 39 *passim.* Cf. Eth. Nic. X 6, 1176 b 33.

¿Cómo fijar ese elemento lúdico que atraviesa la nueva estética? Huizinga define el juego en los siguientes términos: “El juego es una acción u ocupación libre, que se desarrolla dentro de unos límites temporales y espaciales determinados, según reglas absolutamente obligatorias, aunque libremente aceptadas, acción que tiene su fin en sí misma y va acompañada de un sentimiento de tensión y alegría y de la conciencia de ‘ser de otro modo’ que en la vida corriente” (Huizinga, 1968: 49).

Para Gadamer, el juego posee una esencia propia, independiente de la conciencia de los que juegan. “El sujeto del juego no son los jugadores, sino que a través de ellos el juego simplemente accede a su manifestación […] Así por ejemplo decimos que algo ‘juega’ en tal lugar o en tal momento, que algo está en juego”[36] (Gadamer, 1991: 145, 146).

La esencia y significación del juego nos conduce, también, a otra cuestión primcipal en nuestra tesis: a lo que significa la verdad. Es el propio Gadamer (1001: 584) quien nos conduce a recurrir al concepto del juego, puesto que son en verdad *juegos lingüísticos* los que nos permiten acceder a la comprensión del mundo:

> Por eso merece la pena recordar aquí nuestras constataciones sobre la esencia del juego, según las cuales el comportamiento del que juega no debe entenderse como un comportamiento de la subjetividad, ya que es más bien el juego mismo el que juega, en cuanto que incluye en sí a los jugadores y se convierte de este modo en el verdadero *subjectum* del movimiento lúdico. Tampoco aquí puede hablarse de un jugar con el lenguaje o con los contenidos de la experiencia del mundo o de la tradición que nos hablan, sino de un juego del lenguaje mismo que nos habla, que propone y se retira, que pregunta y que se cumple a sí mismo en la respuesta (1991: 584).

Para Gadamer (1991: 585), lo que nos sale al encuentro en la experiencia de la comprensión del sentido tiene realmente algo de la verdad del juego. En cuanto que comprendemos estamos incluidos en un acontecer de la verdad.

Huizinga considera que la psicología y la fisiología se han esforzado por describir y explicar el juego de los animales, de los niños y de los adultos. Han tratado de determinar la naturaleza y la significación del juego para asignarle su lugar en el plan de la vida. Se ha creído poder definir el origen y la base del juego como la descarga de un exceso de energía vital. Según otros, el ser vivo obedece, cuando juega, a un impulso congénito de imitación, o

[36] Huizinga, en *Homo ludens.* Vom Ursprung der Kultur im Spiel, 43, llama la atención sobre los siguientes hechos lingüísticos: “En alemán se puede *ein Spiel treiben* (llevar un juego), y en holandés *een spelletje doen*, pero el verbo que realmente corresponde a esto es el mismo *spielen* (jugar). Se juega un juego. En otras palabras: para expresar el género de actividad de que se trata tiene que repetirse en el verbo el concepto que contiene el sustantivo. Da toda la impresión de que esto significa que se trata de una acción de carácter tan especial y particular que cae fuera de las formas habituales de ocupación. Jugar no es un hacer en el sentido usual de la palabra”. Por lo mismo el giro *ein Spielchen machen* (“hacer un jueguecito”) es síntoma de una forma de disponer del propio tiempo que todavía no es propiamente un juego [...]

satisface una necesidad de relajamiento, o se ejercita para actividades serias que la vida le pedirá más adelante o, finalmente, le sirve como un ejercicio para adquirir domino de sí mismo. Otros, todavía, buscan su principio en la necesidad congénita de poder algo o de efectuar algo, o también en el deseo de dominar o de entrar en competencia con otros. Hay todavía quienes lo consideran como una descarga inocente de impulsos dañinos, como compensación necesaria de un impulso dinámico orientado demasiado unilateralmente o como satisfacción de los deseos que, no pudiendo ser satisfechos en la realidad, lo tienen que ser mediante ficción y, de este modo, sirve para el mantenimiento del sentimiento de la personalidad.

Dos de las características señaladas: el juego como la descarga de un exceso de energía vital y el juego como la satisfacción de los deseos que, no pudiendo ser satisfechos en la realidad, lo tienen que ser mediante ficción, tienen implicancias para nuestra investigación. Gadamer suma una tercera característica que para él es “la determinación esencial del juego”: se refiere al vaivén, al movimiento, al espontáneo y renovador impulso a la repetición:

> Es juego la pura realización del movimiento […] El juego representa claramente una ordenación en la que el vaivén del movimiento lúdico aparece como por sí mismo. Es parte del juego que este movimiento tenga lugar no sólo sin objetivo ni intención, sino también sin esfuerzo (Gadamer, 1991: 146, 147).

Por lo tanto, para que el juego sea jugado tiene que haber un sujeto que se comporte como jugador.

Para Gadamer “la facilidad del juego” (1991: 148) se experimenta subjetivamente como descarga. La estructura ordenada del juego permite al jugador abonadonarse a él y le libra del deber de la iniciativa, que es lo que constituye el verdadero esfuerzo de la existencia. El modo de ser del juego está tan cercano a la forma del movimiento de la naturaleza, que Gadamer afirma:

> no se puede decir que también los animales jueguen y que en un sentido figurado jueguen también el agua y la luz. Al contrario, habría que decir a la inversa que también el hombre juega. También su juego es un proceso natural. También el sentido de su juego es un puro automanifestarse, precisamente porque es naturaleza y en cuanto que es naturaleza (1991: 148).

Añade Gadamer que el papel fundamental que desempeña el vaivén del movimiento del juego explica el carácter de las competiciones, en las que ese tenso movimiento de vaivén permite que surja el vencedor y que se cumpla el conjunto del juego:

> El vaivén pertenece tan esencialmente al juego que en último extremo no existe el juego en solitario. Para que haya juego no es necesario que haya otro jugador real, pero siempre tiene que haber algún ‘otro’ que juegue con el jugador y que

> responda a la iniciativa del jugador con sus propias contrainiciativas. Por ejemplo, el gato elige para jugar una pelota de lana porque la pelota de algún modo juega con él, y el carácter inmortal de los juegos de balón tiene que ver con la ilimitada y libre movilidad del balón, que es capaz de dar sorpresas por sí mismo. [...] El juego mismo siempre es un riesgo para el jugador. [...] La fascinación que ejerce el juego sobre el jugador estriba precisamente en este riesgo. Se disfruta de una libertad de decisión que sin embargo no carece de peligros y que se va estrechando inapelablemente (1991: 148-149).

Todo esto autoriza a Gadamer a destacar un rasgo esencial en el comportamiento lúdico: todo *jugar es un ser jugado.* La atracción del juego, la fascinación que ejerce, consiste precisamente en que el juego se hace dueño de los jugadores. Incluso cuando se trata de juegos en los que uno debe cumplir tareas que él mismo se ha planteado, lo que constituye la atracción del juego, es el riesgo de si "se podrá", si "saldrá" o "volverá a salir". Para Gadamer precisamente las experiencias en las que no hay más que un solo jugador hacen evidente hasta qué punto el verdadero sujeto del juego no es el jugador, sino el juego mismo. Es éste el que mantiene hechizado al jugador, el que le enreda en el juego y le mantiene en él.

Esto se refleja también en el hecho de que los juegos tienen un espíritu propio y peculiar. Podría decirse que el cumplimiento de una tarea "la representa" (Gadamer, 1991: 151). Para Gadamer, el juego se limita realmente a representarse:

> Su modo de ser es, pues, la autorrepresentación. Ahora bien, autorrepresentación es un aspecto óntico universal de la naturaleza. [...] El juego humano sólo puede hallar su tarea en la representación, porque jugar es siempre ya un representar. [...] Toda representación es por su posibilidad representación para alguien. La referencia a esta posibilidad es lo peculiar del carácter lúdico del arte. [...] En general, a pesar de que los juegos son esencialmente representaciones y de que en ellos se representan los jugadores, el juego no acostumbra a representarse para nadie, esto es, no hay en él una referencia a los espectadores. Los niños juegan para ellos solos, aunque representen. Ni siquiera los juegos deportivos, que siempre tienen lugar ante espectadores, se hacen por referencia a éstos. Es más, su verdadero carácter lúdico como competición estaría amenazado si se convirtieran en juegos de exhibición. [...] El jugador experimenta el juego como una realidad que le supera; y esto es tanto más cierto cuando que realmente hay "referencia" a una realidad de este género, como ocurre cuando el juego parece como *representación para un espectador*" (1991: 151, 152, 153).

Observa Gadamer que la identidad del que juega no se mantiene para nadie. Lo único que puede preguntarse es a qué "hace referencia" (1991: 156) lo que está ocurriendo. Los actores (o poetas) ya no son, sino que sólo es lo que ellos representan. Pero lo que ya no hay, sobre todo, es el mundo que vivimos como propio.

Lo importante, en relación con nuestra tesis, es que para Gadamer, la transformación en una construcción no es un simple desplazamiento a un mundo distinto:

> Desde luego que el mundo en el que se desarrolla el juego es otro, está cerrado en sí mismo. Pero en cuanto que es una construcción ha encontrado su patrón en sí mismo y no se mide ya con ninguna otra cosa que esté fuera de él. La acción de un drama, por ejemplo –y en esto es enteramente análoga a la acción cultual–, está ahí como algo que reposa sobre sí mismo. No admite ya ninguna comparación con la realidad, como si ésta fuera el patrón secreto para toda analogía o copia. Ha quedado elevada por encima de toda comparación de este género –y con ello también por encima del problema de si lo que ocurre en ella es o no real–, porque desde ella está hablando una verdad superior (1991: 156).

Gadamer llega a decir que la transformación en una construcción es: la transformación hacia lo verdadero y examina que el mismo Platón habla de la comedia y la tragedia de la vida como de la del escenario, sin distinguir entre lo uno y lo otro[37]. Pues en cuanto se está en condiciones de percibir el sentido del juego que se desarrolla ante uno, esta distinción se cancela a sí misma. El gozo que produce la representación que se ofrece es en ambos casos el mismo: es el gozo del conocimiento.

> En la representación escénica emerge lo que es. En ella se recoge y llega a la luz lo que de otro modo está siempre oculto y sustraído. El que sabe apreciar la comedia y la tragedia de la vida es el que sabe sustraerse a la sugestión de los objetivos que ocultan el juego que se juega con nosotros (1991: 157).

Observa Gadamer que el niño pequeño empieza a jugar imitando, y lo hace poniendo en acción lo que conoce y poniéndose así en acción a sí mismo. La misma ilusión con que los niños se disfrazan no pretende ser un ocultarse, un aparentar algo para ser adivinado y reconocido por detrás de ello, sino al contrario, se trata de representar de manera que sólo haya lo representado. El niño no quiere ser reconocido a ningún precio por detrás de su disfraz. No debe haber más que lo que él representa, y si se trata de adivinar algo, es qué "es" esa representación. Sin embargo –aclara Gadamer– tampoco se comprende la esencia más profunda del reconocimiento si se atiende solo al hecho de que algo que ya se conocía es nuevamente reconocido, esto es, de que se reconoce lo ya conocido. Por el contrario, la alegría del reconocimiento consiste precisamente en que se conoce algo *más* que lo ya conocido. En el reconocimiento emerge lo que ya conocíamos bajo una luz que lo extrae de todo azar y de todas las variaciones de las circunstancias que lo condicionan, y que permite aprehender su esencia.

[37] Platón, Phileb. 50 b.

Comprende Gadamer (1991, 161) que el juego que se produce en la representación escénica no desea ser entendido como satisfacción de una necesidad de jugar, sino como la entrada en la existencia de la poesía misma. Se plantea qué es la obra poética según su ser más auténtico, ya que solo existe al ser representada, en su representación como drama: lo que de este modo accede a la representación es su propio ser.

Al giro por el que el juego humano alcanza su verdadera perfección, la de ser arte, Gadamer llama *transformación en una construcción.*

> Nuestro giro 'transformación en una construcción' quiere decir que lo que había antes ya no está ahora. Pero quiere decir también que lo que hay ahora, lo que se representa en el juego del arte, es lo permanentemente verdadero. [...] El que se disfraza no quiere que se le reconozca sino que pretende parecer otro o pasar por otro. A los ojos de los demás quisiera no seguir siendo él mismo, sino que se le tome por algún otro. No quiere por lo tanto que se le adivine o que se le reconozca. Juega a ser otro [...] Aparentemente el que juega de este modo está negando su continuidad consigo mismo. Pero en realidad esto significa que sostiene esta continuidad consigo y para sí, y que sólo se la está sustrayendo a aquéllos ante los que está representando (1991: 155, 156).

Benedetto Croce critica la consideración de la cultura *sub especie ludi* y sostiene que el juego es otra forma del hedonismo estético:

> El concepto del juego ha ayudado tal vez a reconocer el carácter activo del hecho expresivo: el hombre (se ha dicho) no es verdaderamente tal sino cuando comienza a jugar (esto es, cuando se sustrae a la causalidad natural y mecánica, obrando espiritualmente); y el arte es su primer juego. Como la palabra juego significa, además, el placer que nace de la provocada descarga de la energía exuberante del organismo (o sea de una necesidad práctica), la consecuencia de esta teoría es que se ha denominado hecho estético a algún juego, y a su vez, juego al arte en cuanto puede entrar en él alguna parte de juego, como, por lo demás, ocurre en la ciencia y en todas las cosas (Croce, 1973: 168-169).

Huzinga estudia los vínculos que unen juego y belleza, y enfatiza que todo juego es, antes que nada, una actividad libre. El juego es para el hombre adulto una función que puede abandonar en cualquier momento. Sólo en esta medida nos acucia la necesidad de él, que surge del placer que con él experimentamos. En cualquier momento puede suspenderse o cesar por completo. No se realiza en virtud de una necesidad física y mucho menos de un deber moral. No es una tarea. Se juega en tiempo de ocio.

El juego no es la vida "corriente" o la vida "propiamente dicha". Más bien consiste en escaparse de ella. El juego se nos presenta, en primera instancia, como un *intermezzo* en la vida cotidiana, como ocupación en tiempo de recreo y para recreo. El juego se aparta de la

vida corriente por su lugar y por su duración. Su “estar encerrado en sí mismo” (Huizinga, 1968: 23) y su limitación constituyen una característica. Se juega dentro de determinados límites de tiempo y de espacio. Este comienza y, en determinado momento, se acaba. Mientras se juega hay movimiento, un ir y venir, un cambio, una seriación, enlace y desenlace.

Añade Huizinga que cualquier juego puede absorber por completo, en cualquier momento, al jugador y que la oposición “en broma” y “en serio” oscila constantemente (esta es otra de las características que observaremos en la novelística de Landero). Afirma, también, que una vez que se ha jugado permanece en el recuerdo como creación o como tesoro espiritual, es transmitido por tradición y puede ser repetido en cualquier momento, ya sea inmediatamente después de terminado, como un juego infantil, una partida de bolos, una carrera, o transcurrido un largo tiempo. Esta posibilidad de repetición del juego constituye una de sus posibilidades esenciales.

Wittgenstein se pregunta cómo le explicaría a alguien qué es un juego y responde que cree que le describiría *juegos* y podría añadir la descripción: ‘esto, y *cosas similares*, se llaman juegos’. Se replantea si acaso sabemos nosotros mismos más, si es solo a los demás a quienes no podemos decir exactamente qué es un juego. Wittgenstein admite que se sabe lo que es un juego porque se habla de él y que “inexacto” no quiere decir inutilizable. Por lo demás, argumenta que la noción de exactitud solo tiene sentido en relación con una situación determinada. A primera vista, tales afirmaciones pueden parecer “impertinentes” (Hadot, 2007: 103). Wittgenstein dispara:

> **75.** ¿Qué significa saber qué es un juego? ¿Qué significa saberlo y no poder decirlo? ¿Es este saber equivalente de algún modo a una definición no formulada? ¿De modo que, si se formulara, yo podría reconocerla como la expresión de mi saber? ¿No está mi saber, mi concepto de juego, enteramente expresado en la explicación que pude dar? Esto es, en que yo describo ejemplos de juegos de diversas clases; muestro cómo pueden construirse por analogía con éstos todas las clases posibles de juegos distintos; digo que casi ya no llamaría un juego a esto y aquello; y más cosas por el estilo (Wittgenstein 1988: 95, 97).

I.1.2. Reglas del juego del lenguaje

En primer lugar, señalamos la noción “juegos del lenguaje” como invención de Wittgenstein, pero, sin embargo, para no concebirla como un acontecimiento milagroso, es menester meditar –observa Ruiz García (1996)– el territorio en el que ella emerge, esto es,

reconocer las condiciones que la hicieron posible. Conocemos estas condiciones con el nombre de "giro lingüístico"[38]. Diversas filosofías contemporáneas reclaman haber dado el giro lingüístico de la filosofía. La expresión "giro lingüístico" es de Richard Rorty, pero con distintos nombres diferentes autores se han referido al mismo fenómeno de ruptura. Michel Foucault invoca a Nietzsche como el autor que ganó para el siglo XX el lenguaje como punto de partida del filosofar. Lyotard, en cambio, atribuye a Wittgenstein dicho viraje. Los estructuralistas invocan a Ferdinand de Saussure como el inspirador de toda la comprensión del lenguaje que se desarrolla a lo largo del siglo XX. El "giro lingüístico" constituye, sin duda, uno de los hechos más sobresalientes de la filosofía de último siglo. Su influencia se extiende a todas las ramas del saber, principalmente a aquellas ligadas al análisis del significado y la verdad como la lógica de la ciencia, o vinculados al estudio del comportamiento de los signos en la vida social, como la lingüística y la semiótica. En la filosofía, el giro lingüístico es el título que recibe la transformación producida en el interior de ella misma como consecuencia del agotamiento del modelo psicológico basado en el estudio de la conciencia y de sus modos de representación. A partir de dicho giro, el medio de expresión del filosofar se convierte en objeto de estudio de la filosofía, generando un auténtico cambio de perspectiva cuyo resultado final es la sustitución de la filosofía de la conciencia por una filosofía del lenguaje.

En segundo lugar, en relación con las reglas del juego, nos introducimos con Huizinga (1968: 25) dentro del campo de juego: vemos que existe un orden propio y absoluto. El juego crea orden, es orden. Lleva al mundo imperfecto y a la vida confusa, una perfección provisional y limitada. Huizinga advierte que el juego, con su exigencia de orden absoluto, propende a ser bello. Huizinga asevera que la desviación más pequeña estropea todo el juego, le hace perder su carácter y lo anula. Esta conexión íntima con el aspecto de orden es, acaso, el motivo de por qué el juego, como ya hicimos notar, parece radicar en gran parte dentro del campo estético. El factor estético es, acaso, idéntico al impulso de crear una forma ordenada que anima al juego en todas sus figuras. Las palabras con que solemos designar los elementos del juego corresponden, en su mayor parte, al dominio estético. Son palabras con las que también tratamos de designar los efectos de la belleza: tensión, equilibrio, oscilación, contraste, variación, traba y liberación, desenlace.

[38] Añade Ruiz García (1996: 21) que "Varios pensadores han expuesto con claridad la dimensión y los alcances del giro lingüístico dado por la filosofía, aunque cada uno de ellos apunte a explicitar los presupuestos de sus singularidades y diferenciadas posiciones; entre ellos cabe hacer valer los de mayor resonancia: Rorty, R. *El giro lingüístico*. Barcelona. Paidós. 1990; Habermas, J. *Pensamiento Postmetafísico*. Madrid. Taurus. 1990; Gadamer, H.G. *Verdad y método* (caps. 12, 13 y 14). Salamanca. Sígueme. 1993".

En *Teoría de los juegos*, Caillois (1958) afirma que en cuanto aparecen las reglas, aparecen los juegos. Sabemos que los juegos del lenguaje de Wittgenstein están regidos por reglas que constituyen el significado de las expresiones del lenguaje. Concluye Ambrosini (2004: 11) que las reglas son inseparables del juego tan pronto como éste adquiere una entidad especial. Pero, que en el origen de ese invento artificioso encontramos un primer momento de libertad que le otorga a la creación una potencia primaria de improvisación y alegría que evidencia el instinto del juego. En general, las primeras manifestaciones de la *paidía* no tienen nombre al carecer de elementos distintivos y clasificables. En cuanto aparecen los elementos del juego, la repetición de algunos gestos, la necesidad de la regla, se anuncia el espíritu del *ludus*. Al deseo primitivo de juguetear y divertirse, el *ludus* agrega obstáculos arbitrarios, perpetuamente renovables para malgastar sin provecho útil la capacidad de resistir el sufrimiento, la fatiga, el pánico o la embriaguez del vértigo.

Para Gadamer: “Las reglas e instrucciones que prescriben el cumplimiento del espacio lúdico constituyen la esencia de un juego” (1991: 150). Observa que el jugar humano se caracteriza porque siempre se juega a *algo* y deduce que la ordenación de movimientos a la que se somete posee una determinación que “es elegida” por el jugador. Incluso dentro ya de la decisión de jugar –añade Gadamer– el jugador sigue eligiendo.

> Elige tal juego en vez de tal otro. A esto responde que el espacio del movimiento de juego no sea meramente el libre espacio del propio desarrollo, sino un espacio delimitado y liberado especialmente para el movimiento del juego. El juego humano requiere su propio espacio de juego. La demarcación del campo de juego –igual que la del ámbito sagrado, como destaca con razón Huizinga– opone, sin transición ni mediaciones, el mundo del juego, como un mundo cerrado, al mundo de los objetivos (1991: 150).

Paul Ricœur define la regla en términos de precepto, y la describe como “constitutiva” del juego:

> unos preceptos cuya única función es estatuir que, por ejemplo, tal gesto de mover un peón en el tablero de ajedrez “cuenta como” una jugada en una partida de ajedrez. La jugada no existiría, con esta significación y este efecto en la partida, sin la regla que “constituye” la jugada en cuanto fase de la partida de ajedrez. La regla es constitutiva en el sentido de que no es sobreañadida, al modo de un reglamento exterior aplicado a movimientos que tendrían ya su propia organización (como las señales luminosas respecto a la circulación de conductores que tienen su propio proyecto). La regla por sí misma reviste el gesto de la significación: mover un peón; la significación procede de la regla puesto que la regla es constitutiva: constitutiva precisamente de la significación del “valer como”. La noción de regla constitutiva puede extenderse del ejemplo del juego a otras prácticas, por la sencilla razón de que los juegos son excelentes modelos prácticos. Así, J. Searle ha podido extender la noción al

> campo de los actos de discurso, en la medida en que éstos son también acciones o fases de prácticas más amplias; así, los actos ilocutivos, como prometer, mandar, advertir, comprobar, se distinguen por su "fuerza", que está constituida, a su vez, por la regla que dice, por ejemplo, que prometer es situarse en la obligación de hacer mañana lo que declaro hoy que haré (1996: 152).

Dice Huizinga que el juego oprime y libera, arrebata, electriza y hechiza. Está lleno de las dos cualidades más nobles que el hombre puede encontrar en las cosas y expresarlas: ritmo y armonía. Entre las calificaciones que suelen aplicarse al juego menciona la tensión. Este elemento desempeña un papel especialmente importante. Tensión quiere decir: incertidumbre, azar. Es un tender hacia la resolución.

Para Huizinga, este elemento de tensión presta a la actividad lúdica cierto contenido ético.

> En esta tensión se ponen a prueba las facultades del jugador: su fuerza corporal, su resistencia, su inventiva, su arrojo, su aguante y también sus fuerzas espirituales, porque, en medio de su ardor para ganar el juego, tiene que mantenerse dentro de las reglas, de los límites de lo permitido por él (Huizinga, 1968: 26).

Ricœur (1996: 152) señala que las reglas constitutivas no son reglas morales. Deciden sólo sobre la *significación* de gestos particulares y hacen que tal gesto de la mano "valga como", por ejemplo, saludar, votar, llamar a un taxi, etc. Admite que las reglas constitutivas encaminan hacia las reglas morales, en la medida en que éstas rigen las conductas capaces de revestir una significación. Pero sólo es el primer paso hacia la ética. Incluso observa que la regla constitutiva de la promesa no tiene, como tal, una significación moral, aunque implique en su enunciado la referencia a una obligación; se limita a definir lo que "vale como" promesa, lo que constituye se "fuerza" ilocutoria. La regla moral –que Ricœur llama "regla de fidelidad, según la cual se deben cumplir las promesas"– tiene sólo un estatuto deóntico.

Cada juego tiene sus reglas propias. Determinan lo que ha de valer dentro del mundo provisional que ha destacado. Las reglas de juego, de cada juego, son obligatorias y no permiten duda alguna. En cuanto se traspasan las reglas se deshace el mundo del juego. Se acabó el juego. El silbato del árbitro deshace el encanto y pone en marcha, por un momento, el mundo habitual.

Wittgenstein compara una palabra con una pieza en un juego de ajedrez y sostiene que debe o puede ser combinada de infinitas maneras con otras, dentro del marco de determinadas reglas. Para él, la regla puede ser un recurso de la instrucción en el juego. Se le comunica al aprendiz y se le da su aplicación. Se aprende el juego observando cómo juegan otros. Un

espectador puede extraer las reglas de la práctica del juego, aunque también se pregunta cómo distingue el espectador entre un error de los jugadores y un desarrollo correcto del juego:

> **54.** ¡Pensemos en qué casos decimos que un juego se juega según una regla definida!
> La regla puede ser un recurso de la instrucción en el juego. Se le comunica al aprendiz y se le da su aplicación. –O es una herramienta del juego mismo. –O: Una regla no encuentra aplicación ni en la instrucción ni en el juego mismo; ni es establecida en un catálogo de reglas. Se aprende el juego observando cómo juegan otros. Pero decimos que se juega según tales y cuales reglas porque un espectador puede extraer estas reglas de la práctica del juego –como una ley natural que sigue el desarrollo del juego. –¿Pero cómo distingue el espectador en este caso entre un error de los jugadores y un desarrollo correcto del juego? –Hay para ello marcas características en la conducta del jugador. Piensa en la conducta característica de corregir un *lapsus linguae.* Sería posible reconocer que alguien lo hace aun sin entender su lenguaje (1988: 75).

Wittgenstein insiste en la libertad del juego del lenguaje aun cuando sostiene la sujeción a unas reglas. No está regulada la aplicación de la palabra; no está regulado el 'juego' que jugamos con ella. Para Wittgenstein tampoco hay ninguna regla para indicar cuán alto se puede lanzar la pelota en el tenis, o cuán fuerte, y no obstante el tenis es un juego y tiene reglas también.

> **84.** Dije de la aplicación de una palabra: no está absolutamente delimitada por reglas. ¿Pero qué apariencia tiene un juego que está absolutamente delimitado por reglas?, ¿cuyas reglas no dejan que se introduzca duda alguna, que le tapan todos los huecos? (1988:105).

Las reglas –originalmente "obligatorias y aceptadas"– terminan siendo tan versátiles como el juego. Wittgenstein cree que no siempre la aplicación de una palabra está delimitada por reglas. Ochoa Torres sostiene que cuando Wittgenstein habla de reglas no se refiere a dispositivos férreos que no deben ser vulnerados. Resulta obvio pensar que cuando hablamos como lo hacemos generalmente no estamos usando conscientemente unas reglas precisas que nos lleven a la exactitud y la perfección de los conceptos empleados y su sentido. Esto es, no pensamos el lenguaje desde un cálculo mimético y preestablecido. Las palabras y las proposiciones tienen el significado que el uso del lenguaje les da y no la unidad del cálculo que la lógica pueda aportar. Tal unidad para Wittgenstein no existe, y en el supuesto de que así fuera, no tendría razón de ser, pues no satisfaría las infinitas posibilidades de los juegos del lenguaje ordinario. No sería útil tal unidad (no olvidemos las influencias del pragmatismo en Wittgenstein).

Sin embargo, "como nadie juega solo –todo juego [completo] es dual, implica siempre un mínimo de dos– hay que reconocer también que el acuerdo en la regla es esencial a todo

juego" (Ruiz García, 1996: 29). Precisamente, si nos referimos a un "intercambio creativo, comunicativo y vital", suponemos que hay dos o más sujetos hablantes, que participan en el juego y lo hacen con reglas precisas.

Observa Leocata que el lenguaje privado resulta imposible desde el momento en que para que haya un juego de lenguaje debe haber reglas. Y estas reglas no pueden ser aisladas del conjunto de la experiencia vital, que implica un intercambio, a través de lo corpóreo, con otros sujetos hablantes (2003: 184).

Explica Leocata que la comunicación es actualidad, por lo tanto, es un *acontecer* en el que dos o más existencias humanas se encuentran en reciprocidad. Por ello el lenguaje debe *ser despertado* y calibrado en cada circunstancia con una nueva modalidad intencional o, si se quiere, puesto en juego no solo bajo la observancia o el cuidado de determinadas reglas, sino en un intercambio real de una forma de vida. Es entonces cuando el sujeto humano experimenta un *trascender hacia el otro* que hermana el misterio con la comunicación. En este aspecto vemos, una vez más que el lenguaje remite necesariamente a ámbitos no lingüísticos.

No hay posibilidad de que el juego sea algo individual. Las "palabras" de un lenguaje privado deberían estar referidas a hechos, gestos o impresiones invisibles que proceden de las asociaciones íntimas que un sujeto tiene y sólo él.

Refiriéndose al lenguaje privado, Ochoa Torres observa que Wittgenstein acepta que se puedan inventar lenguajes que sean instrumentos para la consecución de determinados propósitos. Pero el lenguaje en su conjunto no es un instrumento para un propósito determinado o específico fuera del lenguaje, y en este sentido es como sus reglas: flexibles y arbitrarias. Podemos decir, por ejemplo, que las leyes de la gramática son arbitrarias si lo que con ello queremos decir es que el objeto de la gramática no es otro que el mismo lenguaje. En esta idea está contenida quizá una gran parte de la crítica al modelo intelectualista. No es la concordancia o el consenso de los hombres lo que confiere valor a una regla, sino su desarrollo, su acción, su utilidad. A pesar de las implacables críticas a la generalidad, Wittgenstein reconoce que la acción comunicativa del hombre (como acción en sí misma) está necesitada de un sistema de referencia que ponga freno a la inconmensurabilidad de la realidad que hace que esta se nos escape de las manos casi constantemente. Sin esta concordancia y sin estos límites, el aprendizaje y los usos sociales y culturales quizá no fuesen posibles. Explica Ochoa Torres que esta concordancia es la que decide (evidentemente de forma convencional, pero también inevitable y pragmáticamente) qué es bueno y qué es

malo. Además, esta concordancia y esta uniformidad son la causa de las reglas de los juegos, pero no las podemos considerar como la razón de las reglas.

Con la tesis del lenguaje privado, sostiene Ochoa Torres, Wittgenstein se opone a la idea de un lenguaje fenomenalista (un lenguaje de la sensación pura) tal como por el que abogaban Carnap o Russell. Este tipo de lenguaje solamente puede ser entendido por aquel que lo "usa". Digamos que hasta incluso puede caracterizarse por tener una lógica, pero no es un lenguaje fáctico y abierto al juego con los demás sujetos. No hay, por ello, un código que nos haga entender el lenguaje privado de otro sujeto, nadie más que este puede entenderlo, entre otros motivos porque si se hace comprensible a otros deja de ser privado. El ingrediente fundamental de esta privacidad son sensaciones inmediatas. Por este motivo no hay un criterio o esquema de corrección para decidir si a determinadas sensaciones le corresponde fehacientemente un nombre "inteligible" para cualquier sujeto. Este lenguaje no puede ser aprendido por nadie que no sea uno mismo y para uno mismo. Las reglas de este lenguaje no son compartidas y, por tanto, no hay juego, y si no hay juego las reglas en realidad no son tales. Lo problemático (o lo que lo hace más incoherente) es que no hay forma posible de saber o comprobar si el hablante se refiere mejor a una cosa que a otra cuando intenta explicar una sensación.

Las reglas son concebidas como normas que deben regir cada puesta en juego, y repetibles cuantas veces sea necesario, generando infinitos modos de comunicación: es decir, son un modo en que se ordena la praxis del hablar para que sea eficiente, en vistas de un posible intercambio comunicativo vital.

Es interesante notar que Wittgenstein considera este intercambio vital, en el empleo del lenguaje, como algo diferente de la verdad o falsedad "en sí" de las proposiciones. Tanto Wittgenstein –como Landero, en clave literaria– se plantean el problema de si algo es verdadero o falso por la concordancia de los sujetos hablantes sobre un tema. Verdadero y falso resulta ser lo que los hombres dicen; y los hombres concuerdan en el *lenguaje*. No se trata solamente de una concordancia de opiniones, sino de formas de vida. Los juegos del lenguaje suponen siempre un intercambio comunicativo con alguien con el que compartimos una misma experiencia o forma de vida: la palabra 'concordancia' (*Übereinstimmung*) y la palabra "regla" están emparentadas la una con la otra. Así lo explica Wittgenstein:

> **224.** La palabra "concordancia" y la palabra "regla" están *emparentadas* la una con la otra; son primas. Si le enseño a alguien el uso de la una, le enseño con ello también el uso de la otra. (1988: 213).
>
> **241.** "¿Dices, pues, que la concordancia de los hombres decide lo que es verdadero y lo que es falso?" –Verdadero y falso es lo que los hombres *dicen*;

> y los hombres concuerdan en el *lenguaje*. Ésta no es una concordancia de opiniones, sino de forma de vida (1988: 217).

La concordancia o acuerdo recíproco supone que se aplican convenientemente las reglas de un determinado juego del lenguaje, que hay un cierto intercambio y que los interlocutores participan de una misma experiencia vital. Explica Leocata (2003: 183) que cuando surge el malentendido es porque las palabras se mueven en el vacío, ya sea por no aplicarse adecuadamente las reglas, ya sea por no compartir los interlocutores el mismo campo de experiencia.

Este sentido vital del lenguaje lo encontramos también en la *Philosophische Grammatik:* "Yo puedo hablar de un 'vivir' (*Erleben*) de la proposición. Es decir, una cosa es el significado objetivo, verdadero o falso de la proposición, y otra el estar engarzado en una forma de vida, en un intercambio comunicativo.

El diálogo se caracteriza por el hecho de no ser el individuo aislado el que conoce o afirma, el que domina una realidad, "sino que esto se produce por la participación común en la verdad" (Ruiz García, 1996: 28).

Lyotard explica que cuando Wittgenstein centra su atención en los efectos de los discursos, nombra diferentes tipos de enunciados y enumera algunos de los juegos de lenguaje. Significa que cada una de esas diversas categorías de enunciados debe poder ser determinada por reglas que especifiquen sus propiedades y el uso que de ellas se pueda hacer, exactamente como el juego de ajedrez se define por un grupo de reglas que determinan las propiedades de las piezas y el modo adecuado de moverlas.

> Tres observaciones deben hacerse a propósito de los juegos de lenguaje. La primera es que sus reglas no tienen su legitimación en ellas mismas, sino que forman parte de un contrato explícito o no entre los jugadores (lo que no quiere decir que éstos las inventen). La segunda es que a falta de reglas no hay juego, que una modificación incluso mínima de una regla modifica la naturaleza del juego, y que una "jugada" o un enunciado que no satisfaga las reglas no pertenecen al juego definido por éstas. La tercera observación acaba de ser sugerida: todo enunciado debe ser considerado como una "jugada" hecha en un juego (Lyotard, 2000: 27).

Confirmamos que las reglas no pueden ser aisladas del conjunto de la experiencia vital[39]. Intentaremos demostrar que los personajes landerianos entienden las reglas del juego

[39] Cfr. Leocata 2000: 184. "El lenguaje privado resulta imposible desde el momento en que para que haya un juego debe haber reglas. Y estas reglas no pueden ser aisladas del conjunto de la experiencia vital, que implica un intercambio, a través de lo corpóreo, con otros sujetos hablantes: 'Aquí quisiera decir: una rueda que puede girarse sin que con ella se mueva el resto, no pertenece a la máquina' [*Investigaciones filosóficas,* N° 271]. Vuelve así espontáneamente la relación entre vida y técnica, implicando ambas la relación bilateral con el otro.

del lenguaje como normas que rigen cada puesta en juego y que ordenan la praxis del hablar "para que sea eficiente, en vistas a ese posible intercambio comunicativo vital" (Leocata 2000: 43).

Para Ubersfeld (2004: 102), todo enunciado emitido para un alocutario instituye un contrato entre el locutor y aquél. Un contrato que está, como todo acuerdo, sometido a reglas. Esas reglas no son solamente "condiciones de enunciación", sino que rigen, como un código, las posibilidades mismas del contrato. Ubersfeld explica que rigen reglas jurídicas para decir, por ejemplo, "Se abre la sesión", pues es preciso tener la prerrogativa; rigen reglas sociales, puesto que yo no puedo dar órdenes si no ocupo la situación social que me permite dar órdenes, o también la posición accidental: si estoy en la casa de alguien, no tengo derecho a darle una orden personal del tipo: "Siéntese…", tampoco darle la orden de cerrar la puerta o la ventana, aun cuando socialmente sea su superior.

Agrega Ochoa Torres que cuando se nos muestra una regla no se nos está explicando su significado (como mucho únicamente podemos decir para qué sirve y con motivo de qué se ha creado), pues estas no *sign-ifican* (aunque a veces no sean otra cosa que signos), sino que se nos muestra simplemente la base sobre la que actúa en ciertas parcelas lingüísticas. Por tanto, la regla se aprende mediante un proceso de adiestramiento que debe actuar en un contexto determinado, puesto que "cuando hablamos tal y como lo hacemos generalmente, no estamos usando conceptos definibles con precisión ni tampoco reglas precisas" (10). La regla pasa a considerarse como tal, cuando se aplica y se usa reiteradamente.

Para Ochoa Torres, aceptar que la conducta lingüística está sometida a un proceso de aprendizaje y adiestramiento, es aceptar paralelamente la uniformidad o la concordancia de las acciones lingüísticas humanas y viceversa. Este adiestramiento forma parte de las reglas, no es ajeno o independiente de ellas. Por ello, el aprendizaje no justifica la regla, pues está inmerso en ella.

Las reglas, además, son instrucciones para el uso, mediante el cual se determina la elección de cierta regla para cada contexto o circunstancia concreta. No son reglas por el hecho de poder ser explicadas, dar razón de ellas o creer fundadamente en su racionalidad. Son actividad que nos vemos impulsados a realizar, aunque casi siempre inconscientemente.

Queda claro que para Ochoa Torres las reglas del juego son una acción compartida con otros sujetos. En esto estriba su carácter flexible, maleable y abierto a las aportaciones o modificaciones que el uso les confiera. Pero no por esto se atenta contra la sistematicidad o

---

Cuando hay entendimiento y concordancia hay la utilización de una misma máquina, pero también la coparticipación en una experiencia de vida".

normatividad del lenguaje, pues precisamente la flexibilidad no alude a la regla, sino a su especial modo de aplicación. El juego implica secundar ciertas reglas, pues no seguirlas o no compartirlas es no jugar o jugar a algo distinto de lo que juegan los sujetos con los que estamos en interacción.

La postura de Wittgenstein es constructivista, puesto que pasa del significado cognitivo (basado en el método de verificación) al significado emotivo (mediante el uso de una proposición se expresan emociones y se influye en la conducta de los demás); va de la preeminencia del significado a la prerrogativa del uso" (Ochoa Torres, 2001).

En definitiva, los personajes de Landero nos desafían a probar que la equivalencia jugar-hablar es realizable. Nos insinúan que la configuración lúdica del lenguaje permite la equiparación del *homo ludens* con el *homo loquens.* Pero, sobre todo, nos confirman que las reglas del juego del lenguaje no pueden ser aisladas del conjunto de la experiencia vital.

I.1.3. Los juegos del lenguaje y las formas de vida

En *Investigaciones filosóficas* Wittgenstein no sistematiza una teoría del juego, pero imprime la noción "juegos del lenguaje" y con ella le confiere al lenguaje un carácter esencialmente lúdico. Aunque tampoco define qué es, concretamente, un juego de lenguaje. Él mismo lo admite:

> **65.** Aquí topa con la gran cuestión que yace tras todas estas consideraciones. – Pues podría objetarse ahora: '¡Tú cortas por lo fácil! Hablas de todos los juegos de lenguaje posibles, pero no has dicho en ninguna parte qué es lo esencial de un juego de lenguaje y, por tanto, del lenguaje. Qué es común a todos esos procesos y los convierte en lenguaje, o en partes del lenguaje. Te ahorras, pues, justamente la parte de la investigación que te ha dado en su tiempo los mayores quebraderos de cabeza, a saber, la tocante a la *forma general de la proposición* y del lenguaje (1988: 85).

Pierre Hadot (2007: 102) cree que hay que aceptar la inexactitud de la noción. Wittgenstein da un rodeo: proporciona ejemplos para llegar a la explicación del juego:

> **70.** Pero si el concepto de 'juego' está de tal modo falto de delimitación, entonces no sabes en realidad lo que quieres decir con 'juego' –Si doy la descripción: 'El suelo estaba totalmente cubierto de plantas' –¿querrás decir que no sé de qué hablo mientras no pueda dar una definición de planta?
> **71.** Puede decirse que el concepto de 'juego' es un concepto de bordes borrosos. –'¿Pero es un concepto borroso en absoluto un *concepto*?' [...] ¿puede siempre reemplazarse con ventaja una figura difusa por una nítida? ¿No es a menudo la difusa lo que justamente necesitamos?

> Alguien me dice: '¡Enséñales un juego a los niños!'. Yo les enseño a jugar dinero a los dados y el otro me dice: 'No me refería a un juego así'. ¿Debe haberle venido a las mientes la exclusión del juego de dados cuando me dio la orden?
> Frege compara el concepto con un área y dice: un área delimitada sin claridad no podría en absoluto llamarse un área. Esto probablemente quiere decir que no podríamos hacer nada con ella. –Pero, ¿carece de sentido decir: 'Detente aquí aproximadamente'? Imagínate que yo estuviera con otro en una plaza y dijese eso. Mientras lo hago ni siquiera trazo un límite, sino que quizá hago con la mano un movimiento ostensivo –como si le mostrase un determinado *punto.* Y justamente así es como se explica qué es un juego. Se dan ejemplos y se quiere que sean entendidos en un cierto sentido. –Pero con esta expresión no quiero decir: él debe ahora ver en estos ejemplos la cosa común que yo –por alguna razón– no pude expresar. Sino: él debe ahora *emplear* estos ejemplos de determinada manera. La ejemplificación no es aquí un medio *indirecto* de explicación –a falta de uno mejor. Pues también cualquier explicación general puede ser malentendida. *Así* jugamos precisamente el juego. (Me refiero al juego de lenguaje con la palabra 'juego') (1988: 92-93).

Wittgenstein no sistematiza una teoría del juego, pero enuncia los elementos semejantes a los juegos del lenguaje y a estos los denomina, simplemente, "parentescos" o "parecidos de familia":

> Y eso es verdad. –En vez de indicar algo que sea común a todo lo que llamamos lenguaje, digo que no hay nada en absoluto común a estos fenómenos por lo cual empleamos la misma palabra para todos –sino que están *emparentados* entre sí de muchas maneras diferentes. Y a causa de este parentesco, o de estos parentescos, los llamamos a todos 'lenguaje'. Intentaré aclarar esto.
> **66.** Considera, por ejemplo, los procesos que llamamos 'juegos'. Me refiero a juegos de tablero, juegos de cartas, juegos de pelota, juegos de lucha, etc. ¿Qué hay común a todos ellos? –No digas: "*Tiene que* haber algo común a ellos o no los llamaríamos 'juegos'" –sino *mira* si hay algo común a todos ellos. –Pues si los miras no verás por cierto algo que sea común a *todos,* sino que verás semejanzas, parentescos y por cierto toda una serie de ellos. Como se ha dicho: ¡no pienses, sino mira! Mira, por ejemplo, los juegos de tablero con sus variados parentescos. Pasa ahora a los juegos de cartas: aquí encuentras muchas correspondencias con la primera clase, pero desaparecen muchos rasgos comunes y se presentan otros. Si ahora pasamos a los juegos de pelota, continúan manteniéndose varias cosas comunes pero muchas se pierden. –¿Son todos ellos '*entretenidos*'? Compara el ajedrez con el tres en raya. ¿O hay siempre un ganar y perder, o una competición entre los jugadores? Piensa en los solitarios. En los juegos de pelota hay ganar y perder; pero cuando un niño lanza la pelota a la pared y la recoge de nuevo, ese rasgo ha desaparecido. Mira qué papel juegan la habilidad y la suerte. Y cuán distinta es la habilidad en el ajedrez y la habilidad en el tenis. Piensa ahora en los juegos de corro: Aquí hay el elemento del entretenimiento, ¡pero cuántos de los otros rasgos característicos han desaparecido! Y podemos recorrer así los muchos otros grupos de juegos. Podemos ver cómo los parecidos surgen y desaparecen.

> Y el resultado de este examen reza así: Vemos una complicada red de parecidos que se superponen y entrecruzan. Parecidos a gran escala y de detalle (Wittgenstein, 1988: 87).

Wittgenstein admite que no puede caracterizar mejor esas semejanzas que con la expresión "parecidos de familia"; pues así es como se superponen y entrecruzan los diversos parecidos que se dan entre los miembros de una familia: estatura, facciones, color de los ojos, andares, temperamento, etc.

Señala Lyotard que todo enunciado debe ser considerado como una "jugada" (2000: 27) hecha en un juego. Esta observación le lleva a admitir un primer principio: hablar es combatir, en el sentido de jugar, y los actos de lenguaje se derivan de una agonística general. Esto no significa necesariamente que se juegue para ganar (Lyotard 2000: 28), es decir, este no sería un "parecido de familia o parentesco" entre la diversidad de juegos. Para Lyotard, se puede hacer una jugada por el placer de inventarla: ¿qué otra cosa existe en el trabajo de hostigamiento de la lengua que llevan a cabo el habla popular o la literatura? La invención continua de giros, de palabras y de sentidos que, en el plano del habla, es lo que hace evolucionar la lengua, lo que procura grandes alegrías.

En las *Investigaciones filosóficas*, Wittgenstein se pregunta cuántos géneros de oraciones hay: en realidad, hay tantos como formas de vida hay:

> **23.** ¿Pero cuántos géneros de oraciones hay? ¿Acaso aserción, pregunta y orden? –Hay *innumerables* géneros: innumerables géneros diferentes de empleo de todo lo que llamamos "signos", "palabras", "oraciones". Y esta multiplicidad no es algo fijo, dado de una vez por todas; sino que nuevos tipos de lenguaje, nuevos juegos de lenguaje, como podemos decir, nacen y otros envejecen y se olvidan [...]
> La expresión "*juego* de lenguaje" debe poner de relieve aquí que *hablar* el lenguaje forma parte de una actividad o de una forma de vida.
> Ten a la vista la multiplicidad de juegos de lenguaje en estos ejemplos y en otros.
> Dar órdenes y actuar siguiendo órdenes–
> Describir un objeto por su apariencia o por sus medidas–
> Fabricar un objeto de acuerdo con una descripción (dibujo)–
> Relatar un suceso–
> Hacer conjeturas sobre el suceso–
> Formar y comprobar una hipótesis–
> Presentar los resultados de un experimento mediante tablas y diagramas–
> (Wittgenstein, 1988: 39).
>
> Inventar una historia; y leerla–
> Actuar en teatro–
> Cantar a coro–
> Adivinar acertijos–

> Hacer un chiste; contarlo–
> Resolver un problema de aritmética aplicada–
> Traducir de un lenguaje a otro–
> Suplicar, agradecer, maldecir, saludar, rezar.
> –Es interesante comparar la multiplicidad de herramientas del lenguaje y de sus modos de empleo, la multiplicidad de géneros de palabras y oraciones, con lo que los lógicos han dicho sobre la estructura del lenguaje) (Wittgenstein, 1988: 41).

Afirma Leocata que casi todos los ejemplos de innumerables modos de hablar suponen un intercambio de vida con otros.

Hay múltiples juegos, por lo que no sería posible llevar a cabo una relación completa de los que puedan existir, pues los juegos se hacen obsoletos y caen consecuentemente en la inactividad y el olvido para ser sustituidos por otros en razón de las necesidades comunicativas o las circunstancias humanas. Esta es –para Ochoa Torres– una de las razones por las que Wittgenstein renuncia a la tarea de investigar la esencia del lenguaje. Lo es, precisamente, en virtud de que en tal multiplicidad de usos y juegos no hay rasgos comunes necesarios que puedan justificar la aplicación de una misma palabra a todas las cosas o juegos. Hay, por ello, una plena convicción en la contingencia de los hechos lingüísticos. El concepto "juego del lenguaje", o incluso el de "lenguaje" mismo, no designa un fenómeno unitario.

Lo importante –para Wittgenstein y para nuestro estudio sobre el lenguaje como vida– es que la expresión "juego de lenguaje" debe poner de relieve que hablar el lenguaje forma parte de una actividad o de una forma de vida. Benveniste (*Problemas de lingüística general*) concluye: "La frase es la unidad del discurso"; y aún: "La frase, creación indefinida, variedad sin límite, es la vida misma del lenguaje en acción"[40].

Entonces, dar órdenes y actuar siguiendo órdenes, relatar un suceso, suplicar, agradecer, maldecir, saludar o rezar no son más que ejemplos de la multiplicidad de juegos de lenguaje o de la multiplicidad de formas de vida. Wittgenstein se imagina un juego de lenguaje que consiste en dar órdenes y actuar siguiendo órdenes. Propone el ejemplo de un personaje A que le dice a un personaje B: "¡Losa!", indicándole un lugar, y para B se trata de llevar una losa a ese lugar. Infiere que aquí la palabra losa no designa un objeto, sino que constituye una orden.

Es del segundo Wittgenstein (no del Wittgenstein del *Tractatus*) de quien trasciende esa postura antiesencialista, que influye en nuestra interpretación de los textos de Landero, la

[40] En: Ricœur 1980: 109.

cual rompe con la rigurosa conexión entre lenguaje y realidad. Así, en el texto *Sobre la certidumbre*, Wittgenstein afirma que el lenguaje es acontecimiento. Dicho clásicamente: no es un producto acabado (*ergon*), sino una producción permanente (*energeia*):

> Un juego de lenguaje cambia con el tiempo [...] Cuando los juegos de lenguaje cambian, entonces hay un cambio en los conceptos, y con los conceptos cambian los significados de las palabras[41].

Añade Navarro de San Pío (2004) que la comprensión del lenguaje que lleva a cabo Wittgenstein en las *Investigaciones filosóficas* critica el tradicional uso metafísico del mismo, según el cual los conceptos son entidades que tienen un correlato en el mundo externo. Frente al uso metafísico contrapone un uso ordinario del lenguaje. El método lingüístico consiste, así, en rechazar todo tipo de presuposiciones como fundamento semántico de las palabras y situar a estas, contrastarlas, con el mayor número posible de ejemplos y casos en las que hacemos uso de ellas.

Trata de mostrar Wittgenstein que los problemas filosóficos surgen de la ignorancia de la diversidad del funcionamiento del habla humana: concretamente, los filósofos tienen tendencia a representarse cualquier actividad lingüística como una actividad de denominación o de designación de objetos.

Estima Pierre Hadot que para Wittgenstein, no se comprende el lenguaje en sí, se comprende tal juego de lenguaje determinado, situándose uno mismo en tal juego de lenguaje determinado, es decir, en una actitud concreta, en un modo de actividad, en una "forma de vida" (Hadot, 2007: 87). Cada juego funciona según modos y reglas propios. Eso quiere decir que no hay significado en sí, que el lenguaje tuviera que expresar, que no hay significado independiente de la actividad lingüística del hombre. El significado debe definirse en términos de actividad, ya que los juegos de lenguaje son ellos mismos sistemas de actividad: "En un gran número de casos –si no en todos– la palabra 'significado' puede definirse así: el significado de una palabra es su uso en el lenguaje". Wittgenstein rechaza firmemente cualquier correspondencia, término a término, de las palabras con los objetos concretos, cuyo significado sería en cierto modo preexistente al lenguaje. Descubrir su uso, en ese juego de lenguaje, será descubrir su significado (Hadot, 2007: 94).

"El significado de una palabra es su uso en el lenguaje". Así lo explica Navarro de San Pío:

---

[41] Cfr. Wittgenstein, Ludwig. *Sobre la certidumbre.* Buenos Aires, Tiempo nuevo, 1979 en: Ruiz García, 1996: 32.

> En vez de afirmar que X *significa* Y, esto es, que la palabra X se identifica con una supuesta esencia semántica (mental o extra-mental) Y, diremos ahora: X se emplea en tales y cuales juegos de lenguaje, bajo determinadas circunstancias. La identidad eidética es sustituida por la *descripción* de circunstancias particulares de uso. Y es que el lenguaje, los múltiples juegos de lenguaje en los que participamos, no son más que diversas y posibles *formas de vida*. (2004: 226).

En *Investigaciones filosóficas,* Wittgenstein determina los vínculos entre nombrar y describir (1988: 69). Dice que no están a *un mismo* nivel: nombrar es una preparación para describir. Nombrar no es aún en absoluto una jugada en el juego de lenguaje, como tampoco colocar una pieza de ajedrez es una jugada en el ajedrez. Puede decirse: al nombrar una cosa todavía no se ha hecho *nada.* Tampoco *tiene* ella un nombre, excepto en el juego. Para Wittgenstein, esto fue también lo que Frege quiso decir al afirmar que una palabra solo tiene significado en el contexto de la oración.

Los juegos del lenguaje están sometidos a un aprendizaje y a un adiestramiento mediante los cuales, cuando comprendemos una palabra, somos capaces de ponerla en relación con la actividad que le corresponde. Por tanto, la concordancia y la aceptación se logran siempre a partir de la acción, y son estas las que precisamente confieren una naturaleza pragmática al lenguaje. Para Landero –diríamos lo mismo de Wittgenstein– las palabras también son actos, razón por la cual: "Las palabras pueden ser difíciles de proferir: por ejemplo, aquellas con las que uno renuncia a algo, o con las que se confiesa una debilidad" (Wittgenstein 1988: 349). Leocata estudia el lenguaje en relación con la acción y observa que hay una "dimensión axiológica" y una "dimensión práctica" del lenguaje (2003: 319) y destaca la importancia de un campo ampliamente investigado por Wittgenstein y los continuadores de su obra, como E. Anscombe y J. Austin. Presume Leocata que si el lector aceptara la tesis de la concepción de las formas de vida de Wittgenstein y su enfoque de los juegos del lenguaje, no le resultaría difícil apreciar la extraordinaria riqueza de la concientización del *lenguaje como praxis*.

Leocata entiende la índole práctica del lenguaje de *dos modos distintos,* aunque íntimamente ligados entre sí. Uno consiste en poner de relieve que el hablar no es solo expresión de ideas y representaciones, no solo es portador de sentimientos, sino también un modo de acción: el significado (*Bedeutung*) (2003: 320) de las palabras –diría Wittgenstein– no es solo el "portador" de la palabra (es decir lo que en español suele traducirse como "referencia"), sino también y, sobre todo, el *uso* mismo que se hace de ellas en un

determinado juego del lenguaje. Pero ese "uso" es desde un punto de vista, también un modo de acción, y la puerta de acceso a un actuar extralingüístico.

Para Leocata, la interpretación wittgensteiniana del lenguaje como *praxis*, imprime ya el sentido de la acción en el uso del lenguaje, y por lo tanto, a través de éste, la dimensión intencional. Es decir, antes que la intencionalidad sea específicamente una intencionalidad de praxis y consiguientemente antes que la acción sea capaz de producir cambios en el mundo real, hay un cierto compromiso activo del pensar a través del lenguaje. *Pensar es ya, en cuanto encarnado en el lenguaje, un modo de obrar.*

Añade Leocata (2003: 321), que ya M.Blondel, en el libro *L'Action* (1893) había remarcado el poder activo de la expresión y de la palabra. El énfasis puesto en este poder del lenguaje para cambiar las cosas es el motivo conductor de la obra de Austin *Cómo hacer cosas con palabras*[42]. Es conocida la distinción, también continuada por John Searle, entre *tres tipos de actos de habla*[43]. La semiótica contemporánea, uno de cuyos antecesores es justamente Ch. S. Peirce, también ligado de alguna manera a los orígenes del pragmatismo ha puesto énfasis en el lado práctico y específicamente técnico del uso de los signos.

Una de las cosas que más impactan a Leocata en la lectura de las *Investigaciones filosóficas*, es el sentido dinámico que Wittgenstein imprime a su concepción del lenguaje. Le impresiona que este, en cuanto ejercido en un contexto de juego, sea *acción:* "Llamaré también 'juego del lenguaje' al todo formado por el lenguaje y las acciones con las que está entretejido"[44].

En el coloquio de la vida ordinaria siempre se recibe y se da algo, a través del lenguaje: se suscitan efectos en el interlocutor, se expresan y se toman decisiones; hay, en fin, un modo de acción-recepción que se concretiza en el entendimiento mutuo, en el encuentro, o por el contrario, en la aversión y el rechazo. Si se tiene presente, además, el ámbito de los actos perlocucionarios, se comprenderá en qué sentido el lenguaje, al provocar determinados sentimientos o afecciones, puede influir en la conducta y en las decisiones de los demás[45]. El

---

[42] Cfr. Austin, J.L., *Cómo hacer cosas con palabras.* Barcelona. Paidós. 1988. No es casual que el libro de Austin introduzca varios ejemplos del lenguaje jurídico, restringiendo y formalizando más las intuiciones y provocaciones de Wittgenstein. Searle desarrolla lo específico de los actos de habla ilocucionarios, en su libro *Actos de habla*. Barcelona. Planeta. 1994, págs. 31-38. Searle critica el concepto de Wittgenstein sobre el significado (págs. 151-2). Un enfoque de la acción hecho en base a criterios de filosofía del lenguaje, puede verse en White, A.R. (comp.). *La filosofía de la acción*. México. FCE. 1976.

[43] El acto *locucionario*, que es el acto de emitir una proposición de simple contenido descriptivo; el acto *ilocucionario*, que es el acto por el que hacemos algo por el solo hecho de hablar dentro de determinado contexto socialmente reconocido y dentro de determinadas reglas; y el acto *perlocucionario*, que es el conjunto de efectos producidos en otras personas por el hecho de decir algo (por ejemplo, provocar en el otro temor, duda, alegría).

[44] *IF*, n. 7.

[45] Para un enfoque analítico de la relación entre lenguaje y ética, cfr. Stevenson, S. *Ética y lenguaje.* Buenos Aires. Paidós. 1956. Más recientemente, Brandt, R. *Teoría ética.* Madrid. Alianza. 1998.

lenguaje es un modo de obrar, es acción, e influye, directa o indirectamente, en los proyectos y en la ejecución de acciones. Examina Leocata que muchas páginas de los últimos escritos de Wittgenstein señalan, casi como un *Leit motiv,* que al lenguaje le es inherente la posibilidad de la ambigüedad, del malentendido, del engaño y de la simulación. Las enfermedades del lenguaje no son solo debidas a problemas semánticos, semióticos o hermenéuticos. Destaca los interesantes aportes de Ricœur en torno a la relación entre *acción y narración.* Al punto de que el lenguaje puede re-construir la acción humana, y hacer de ella un "texto" dotado de significado. Toda vida humana es una vida *narrable*[46].

Según Ochoa Torres, la relación que se hace de los juegos con la actividad se justifica plenamente cuando somos conscientes de que los juegos del lenguaje están sometidos a un aprendizaje y a un adiestramiento, mediante los cuales cuando comprendemos una palabra somos entonces capaces de ponerla en relación con la actividad que le corresponde. Por tanto, la concordancia y la aceptación se logran siempre a partir de la acción, y son estas las que precisamente confieren una naturaleza pragmática al lenguaje. Esto pone de relieve su carácter instrumental a la vez que presta una mayor base al holismo de la significación.

Ochoa Torres sostiene que los juegos del lenguaje son modelos simplificados que nos muestran o describen un contexto comunicativo en que están inmersos varios sujetos en una actividad llevada a cabo mediante el uso de palabras u oraciones.

Observa Leocata que para Wittgenstein, el lenguaje pasa a tener un más acentuado sentido vital y práctico. El juego del lenguaje es una *forma de vida,* y está enlazado con términos como vivencia, sentimiento y acción. Aprender un lenguaje es poner en práctica una forma de acción. El acercamiento del lenguaje al sentido del juego, implica un intercambio de vida que se da entre los interlocutores, supone un modo de vivencia o experiencia compartida dentro de un campo espacio-temporal determinado. El lenguaje no puede concebirse ya como un sistema rigurosamente armado que espera ser conectado con el mundo a través de la experiencia sensible, sino que es acción, praxis, innovación constante dentro de un número determinado de reglas. Eso genera una pluriformidad de juegos hasta el punto que el lenguaje como conjunto es comparado con un *laberinto.* En la vivencia del hablar, que es también una acción, hay una suerte de sintonía con una forma de vida: al ejercitar el juego del lenguaje, el hablante va ubicando las piezas y las reglas en un marco vital. El significado no es una entidad ideal-objetiva, o una representación mental en el sentido de Frege, ni de Meinong, ni de Russell, sino que es el mismo uso eficaz ejercido por las palabras en el juego actual del

[46] Cfr. Ricœur, P. *Soi même comme un autre.* París. Seuil. 1990: 167-198. En todo el libro Ricœur estudia la relación entre lenguaje, narración y acción.

hablar. De allí que una misma palabra pueda adquirir significados diversos según el modo en que se inserta en un enunciado. Ahora el lenguaje, plurificado, es manifestación de formas de vida.

Navarro San Pío (2004) advierte que tanto Wittgenstein como Ortega y Gasset critican la tradicional semántica referencialista para llegar a una pragmática, que les hace concebir el significado del lenguaje desde la dimensión del *contexto* y de la *circunstancia* vital y social. También para Ochoa Torres, querer conocer o comprender un significado es investigar las circunstancias y el contexto en que un concepto fue dotado de él (pues una cosa es el objeto, otra su significado y otra el concepto que contiene el significado y le da forma), y después identificar su uso: "el significado de una palabra es su uso en el lenguaje [...], y el 'significado' de un nombre se explica algunas veces señalando a su portador" (Wittgenstein 1988: 61). Explicando la noción "juegos del lenguaje" de Wittgenstein, afirma Ruiz García (1996: 19) que un concepto tiene validez en la medida que se lo territorialice; "dicho de una manera clásica, en cuanto que dicho concepto se encarne, tome cuerpo, se movilice en un contexto".

Recuerda Leocata (2000: 43) que Wittgenstein reconoce un espacio sobre el que la actitud más adecuada es el *silencio,* sobre lo que no podemos hablar, puesto que allí las palabras no corresponden a una experiencia de vida, en todo caso, naufragan ante la presencia de lo inefable. En su conocida carta al editor del *Tractatus,* Ludwig von Ficker, Wittgenstein escribe que el auténtico sentido del libro era ético, en la medida que trascendía lo *dicho* en sus páginas. La vida, siempre silenciosa, solo puede ser *mostrada,* expresada allende los límites del lenguaje[47]. Observa Navarro de San Pío (2004) que Wittgenstein, al principio, condena al místico silencio el sentido de la vida, para después aproximar la vida al lenguaje, convirtiéndolo, de esta manera, en una *forma de vida*.

Wittgenstein señala: "Puede imaginarse (*vorstellen*) fácilmente un lenguaje que conste sólo de órdenes y partes de batalla. O un lenguaje que conste sólo de preguntas y de expresiones de afirmación y negación. E innumerables otros. *E imaginar un lenguaje significa imaginar una forma de vida*" (Leocata, 2000: 169). Tal como lo explica Leocata, la denominación "forma de vida" (*Lebensform*) (2003: 169) nos indica que, a fin de que el

[47] En Navarro de San Pío (2004: 223) "[...] el sentido del libro es ético. Quise en tiempos poner en el prólogo una frase que no aparece de hecho en él, pero que se la escribo a Ud. Ahora, porque quizá le sirva de clave: Quise escribir, en efecto, que mi obra se compone de dos partes: de la que aquí aparece, y de todo aquello que *no* he escrito. Y precisamente esta segunda parte es la importante. Mi libro, en efecto, delimita por dentro lo ético, por así decirlo; y estoy convencido de que *estrictamente,* SÓLO, puede delimitarse así". (28 de diciembre de 1919). Citada de la edición del *Tractatus Logico-Philosophicus,* traducción e introducción de Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera. Madrid. Alianza. 1995, P. ix

lenguaje tenga sentido, debe estar ubicado en un contexto vital estructurado: con interlocutores, con una circunstancia determinada, con un proceso de intercambio. El juego del lenguaje no es algo rígidamente armado, sino algo que dentro de determinadas reglas da lugar a un intercambio creativo.

Explica Leocata (2003: 170) que la acentuación del carácter *vital* de todo juego del lenguaje se transparenta en el uso concreto de los signos. Los signos en sí solos, aislados del contexto de la forma de vida, están muertos, son como instrumentos inertes. La integración en una forma de vida es lo que les comunica un aliento vital: "Todo signo parece por sí solo muerto. ¿*Qué* es lo que le da vida? —*Vive* en el uso (Im Gebrauch *lebt* es) —¿Contiene ahí el hálito vital?, ¿o es el uso su hálito? (*Lebendem Atem*).

Para Leocata, el trasfondo vitalista aparece también en el abundante uso del término diltheyano *Erlebnis.* En las páginas de la *Philosophische Grammatik* abundan las referencias a términos como vivencia (*Erlebnis*), sentimiento, afecto, forma, términos que por otra parte ocupan un análogo lugar en la obra de Husserl. Innumerables son los pasajes en los cuales Wittgenstein subraya el carácter de *vivencia* que envuelve el juego del lenguaje.

> ¿Debo decir que quien tiene una intención experimenta (*erlebt*) una tendencia? ¿Hay ciertas vivencias (*Erlebnisse*) de tendencia? Acuérdate de este caso: cuando en una discusión alguien quiere hacer urgentemente una observación , una objeción, ocurre a menudo que abre la boca, aspira aire y retiene la respiración; si se decide por dejar de hacer la objeción, espira el aire. La vivencia (*Erlebnis*) de este proceso es evidentemente la vivencia de una tendencia a hablar [...] Y ¿hay alguna razón para suponer que no se puede dar esta vivencia en una situación completamente distinta, en la que no tiene nada que ver con una tendencia? (2003: 170).

"Solo en el flujo de la vida tienen significado las palabras"[48] y el lenguaje –los múltiples juegos de lenguaje en los que participamos– no son más que diversas y posibles *formas de vida*[49].

El mundo de la vida, sin embargo, debe entenderse también como el espacio espiritual con-vivido por y en la intersubjetividad. Advierte Leocata (2003: 144) que no ha de entenderse de por sí como la vida desarrollada a partir de un único *Ego* trascendental, sino como el ámbito anímico y espiritual resultante del encuentro de varios sujetos con la naturaleza y entre sí, y del diálogo entre sujetos dotados de expresividad y comunicatividad, en un devenir mancomunado, en una historia vivida en común.

---

[48] Wittgenstein, Ludwig. *Últimos escritos sobre filosofía de la psicología*, estudios preliminares para la parte II de las *Investigaciones filosóficas*, estudio preliminar de Javier Sádaba, traducción de Edmundo Fernández, Encarna Hidalgo y Pedro Montes, Tecnos, 1994, p. 152 [en: Navarro de San Pío, 2004: 226].
[49] Cfr. Navarro de San Pío, 2004: 226

En las *Investigaciones filosóficas* queda definitivamente constituida la correlación entre forma de vida y juego del lenguaje: este se engarza sobre la anterior y es al mismo tiempo actuación y manifestación de un aspecto de la vida.

Encuentra Leocata (2003: 144) que la gran distancia que separa la concepción de Wittgenstein de la de los vitalistas de la primera parte del siglo XX, es que no comparte ya la visión romántica de un fondo vital. La vida, de la que surge el lenguaje, o que surge con el lenguaje, es discontinua, da lugar a formas de vida que son eclosiones de un intercambio comunicativo entre diversos seres humanos.

Para Leocata (2003: 182) hay, en *Investigaciones filosóficas,* una interconexión entre el sentido *vitalista,* la concepción *pragmática* del lenguaje, y el sentido de la *técnica.* Los tres aspectos están íntimamente relacionados y forman una estricta unidad. En el lenguaje se unen, por así decirlo, una dinámica *vital* y una dinámica *instrumental*.

"Una palabra dicha en un determinado contexto vital no solamente puede afectar emocionalmente al sujeto que la escucha, sino también hace aflorar sentimientos ocultos o contenidos representativos subconscientes en quien la pronuncia" (Leocata 2003: 212-213). Sin perder su carácter de eventual "signo" de una representación, de una idea o de una cosa del mundo real, la palabra despierta en el ser humano fibras emocionales, que sacuden la unión substancial corpóreo-espiritual del ser humano. La relación entre lenguaje y afectividad no es un mero añadido psicologizante a la experiencia humana del lenguaje, sino una componente esencial del mismo. La palabra toca también niveles inconscientes, se halla unida también con imágenes o símbolos en los que la corporeidad y la afectividad están involucradas. En el pensamiento de Wittgenstein (Leocata 2003: 214), especialmente el que gira en torno a las *Investigaciones filosóficas,* hay numerosos pasajes en los cuales relaciona el lenguaje con el sentimiento, y a menudo presenta a este como un concomitante de un determinado juego del lenguaje. La palabra a veces "libera" sentimientos ocultos, los hace presentes; sin ello el diálogo perdería su carácter dramático, y se convertiría en un intercambio de información. "Este sentimiento –dice Wittgenstein– se conecta con otros pensamientos que tuve otra vez. ¿Cómo lo hace? ¿A través de un sentimiento de conexión?, ¿pero cómo puede el sentimiento conectar realmente los pensamientos?" (Leocata 2003: 216).

Para Leocata, con esta luz podemos comprender mejor otro de los temas que obsesionaron a Wittgenstein: los *malentendidos* (2003: 216). En una concepción de los juegos del lenguaje como manifestaciones que afloran de una forma de vida, el malentendido puede surgir de la polisemia de las palabras, o del uso equívoco que constantemente generan aun por su ordenamiento sintáctico diferente, o de un defecto de lógica relacionado casi siempre por

una aparente similitud o correlación entre los términos, o por una inferencia mal establecida. Pero en muchos de ellos, especialmente en el lenguaje y en la conversación ordinarias, aunque no exclusivamente en ellos, tanto en lo privado-coloquial como en lo público, interviene también, a menudo en forma dominante, el sentimiento que se quiere expresar, o que se expresa más allá de la intencionalidad consciente y explícita del hablante. Puede darse el caso, por ejemplo, que un sujeto en estado de cansancio o de especial irritación debido a motivos conocidos o desconocidos, pueda emitir sentencias que, más allá de la intención explícita del hablante, o más allá del significado literal de su expresión hablada, pueda suscitar o transmitir desconfianza, temor, ansiedad, o por el contrario puede haber modos coloquiales que por algo que podríamos denominar "sintaxis afectiva" que los atraviesa, sean capaces de despertar alegría, esperanza, satisfacción.

Recuerda Leocata (2003: 217) que una palabra lanzada en un determinado contexto puede producir asociaciones insospechadas (hasta en lo interior) en otros sujetos y que esta temática fue vista por autores antiguos, como Platón en el *Fedro,* y ampliamente desarrollada en la *Retórica* de Aristóteles y en la época moderna.

También estudia Leocata la sedimentación del lenguaje en el mundo de la vida (*Lebenswelt*) (2003: 329) y explica que si tenemos en cuenta la importancia creciente dada por Husserl al mundo de la vida –puesto que es en él donde se nos manifiestan las objetividades, las formas inteligibles, los valores–, podemos inferir que *el lenguaje suscita el despertar de la conciencia humana a un mundo y que va guiando los pasos de su existir en el tiempo.* Sin embargo, es el sujeto el que, en ese mundo de la vida, debe llegar al conocimiento de sí y del mundo. *Y debe reapropiarse y recrear el lenguaje* en un "uso" humano en las diversas áreas de la vida cultural. La palabra, nacida del encuentro dialogal entre los sujetos, abre a cada persona hacia el otro. Y donde hay real comunicación se logra algo de lo que llamamos plenitud de vida.

El conocimiento *objetivado* del lenguaje trata en cierto modo las palabras como cosas, o más exactamente, como piezas de un sistema. Observa Leocata (2003: 191-192) que para Wittgenstein, las estructuras que entrelazan el uso de los signos deben ser reconducidas a su lugar originario: *el mundo de la vida,* con su esencial apertura a la comunicación intersubjetiva, y con su relación con la vida del sujeto humano.

Para Leocata (2003: 278), el paso del primer Wittgenstein, el del *Tractatus,* al de las *Investigaciones filosóficas,* puede interpretarse también, entre otros múltiples aspectos, como una toma de conciencia de que el hablar pertenece a un *juego,* a una *forma de vida;* y esta requiere a su vez inevitablemente, *un intercambio entre varios sujetos.* Observa que (Leocata,

2003: 279) la filosofía del lenguaje de Wittgenstein implica un reconocimiento de que hay un yo, que es "límite" del mundo en cuanto es el límite del discurso; y de que hay *un yo y un tú* que dialogando (o desentendiéndose también por un inadecuado uso del lenguaje, y de los sentimientos en él implicados) comparten el recinto de una *forma de vida.* No tiene sentido para Wittgenstein hablar de una interioridad tal como la entendió San Agustín o el propio Husserl: como capacidad de aprehender intuitivamente la propia realidad en un pensamiento puro. La conciencia el yo, que de algún modo está presente en las *Investigaciones filosóficas,* se acerca más a un *sentimiento* del yo, especialmente a un sentimiento del yo sufriente.

La palabra está cargada de significado solo en cuanto está integrada a un intercambio vital. Describimos, ordenamos, respondemos, nos quejamos de nuestros dolores, planteamos nuevos problemas y nuevos puntos de vista: cada palabra es una pieza utilizada en la articulación de un significado: pero este no es nunca una mera operación mental: [50] a través de la corporeidad está destinada a comunicar algo a otro. Para que haya un juego de lenguaje debe haber una experiencia compartida en una determinada forma de vida: y esta no se da sin referencia al otro.

I. 2. La vida y el lenguaje como juegos en *Juegos de la edad tardía*

¿Cuáles y cuántos son los juegos del lenguaje que podríamos discernir en la novela?... Son tantos como vivencias tienen los personajes; pero por razones de estudio vamos a ceñirnos a tres, puesto que delimitan secuencias capitales en la estructura de la trama y de las experiencias interpersonales. Wittgenstein alude a multiplicidad de juegos de lenguaje: siguiendo sus ejemplos, citamos las órdenes dadas por Gregorio y el actuar siguiendo esas órdenes por parte de Gil; las descripciones brindadas por Gregorio y la fabricación de una ciudad imaginaria de acuerdo con los planos y material que utiliza con ese fin; los relatos de sucesos ficticios; las conjeturas sobre esos sucesos; las formulaciones y comprobaciones de hipótesis en relación con las fabulaciones; las invenciones de historias; las súplicas; agradecimientos; saludos; rezos…

Veremos que el juego surge como descarga de un exceso de energía vital y como satisfacción de los deseos que, no pudiendo ser satisfechos en la realidad, lo tienen que ser

[50] "Quien dice: 'Cuando oí la palabra, esto significó para mí:'... se está refiriendo *a un punto del tiempo* y a un *empleo de la palabra.* —Lo notable en esto es, por supuesto, la relación con el punto del tiempo. El 'ciego para el significado' estaría perdiendo precisamente esa relación (cfr. *IF*, pág. 175 a)". (*Observaciones sobre la filosofía de la psicología,* ed.cit., Nº 175, pág. 36 e).

mediante la ficción. Gadamer suma una tercera característica que para él es "la determinación esencial del juego": se refiere al vaivén, al movimiento, al espontáneo y renovador impulso a la repetición:

> Es juego la pura realización del movimiento […] El juego representa claramente una ordenación en la que el vaivén del movimiento lúdico aparece como por sí mismo. Es parte del juego que este movimiento tenga lugar no sólo sin objetivo ni intención, sino también sin esfuerzo (Gadamer, 1991: 146, 147).

El juego comienza y, en determinado momento, se acaba. Mientras se juega hay movimiento, un ir y venir, un cambio, una seriación, enlace y desenlace; por ello, nos referimos, también, a tres momentos (tres movimientos).

La posibilidad de repetición del juego constituye una de sus posibilidades esenciales. A continuación, señalamos movimientos reiterativos en los tres juegos del lenguaje de *Juegos de la edad tardía*.

Para Rivas Yanes (1995), "los juegos a los que alude el título se establecen entre dos polos: la realidad y la ficción" (1995: 810). Y es verdad que todos los juegos del lenguaje, a los que nos referiremos, conservan una estructura dual[51], puesto que la palabra de Landero tiene la maestría de revelarnos la simultaneidad de dos planos de realidad que, lejos de anularse –como la realidad y la ficción–, se atraen y vigorizan:

> […] si fuera imposible distinguir entre los hechos y las ilusiones, "ya se impongan los unos o las otras" ni siquiera sería posible la experiencia de la fascinación literaria, que requiere siempre dos planos de realidad cuyo cruce es condición de posibilidad de la ficción. Si no fuera posible trascender ilusoriamente los hechos, ni pudiéramos contrastar las ficciones con la realidad, la literatura moriría por exceso o por defecto de credulidad (Innerarity, 1995: 152, 153).

A esta estructura dual alude, también aunque en otro aspecto, Miguel Martinón. Para el crítico, la obra se inscribe en las coordenadas de "la estética neobarroca actual" (1994: 209). Siguiendo este eje estructurante, la dualidad[52] se erige como el principio organizador de la novela. Precisa Martinón que Luis Landero recupera del *Quijote* "aspectos tan característicamente barrocos como el dualismo y la ambigüedad en el tratamiento de los personajes" (1994: 222).

---

[51] En otro aspecto, también habíamos señalado la dualidad del juego, al señalar que nadie juega solo –todo juego completo es dual, implica siempre un mínimo de dos– y que, entonces, el acuerdo en la regla es esencial.

[52] Pero conviene señalar cuanto antes que ese dualismo recubre todo el significado central de las acciones de los personajes y, en particular, el conflicto vivido por el protagonista entre realidad e imaginación […] Tras la muerte de su tío Félix, esto es, en el tránsito a la juventud, Gregorio sigue viviendo dualísticamente escindido entre el mundo de las películas de acción que ve "todos los domingos" y "las cenizas frías de la diaria realidad" (Martinón, 1994: 210 y 213).

Al primer juego dual del lenguaje lo hemos denominado “nombre-seudónimo” porque la vida comienza con el nombre y sobre este se van añadiendo seudónimos que aluden a otras formas de existir. Sin este primer juego, con el que se inicia la acción, no tendríamos el segundo “verdad-mentira”. Estos juegos se vinculan estrechamente puesto que ya en el primero está implícito el criterio de verdadero-falso, que ocupa toda la novela. El segundo juego, entonces, es un despliegue del primero.

Es interesante notar que Wittgenstein considera este intercambio vital, en el empleo del lenguaje, como algo diferente de la verdad o falsedad “en sí” de las proposiciones. Tanto Wittgenstein –como Landero, en clave literaria– se plantean el problema de si algo es verdadero o falso por la concordancia de los sujetos hablantes sobre un tema. Verdadero y falso resulta ser lo que los hombres dicen; y los hombres concuerdan en el lenguaje. No se trata solamente de una concordancia de opiniones, sino de formas de vida. Los juegos del lenguaje suponen siempre un intercambio comunicativo con alguien con el que compartimos una misma experiencia o forma de vida: la palabra “concordancia” y la palabra “regla” están emparentadas la una con la otra.

El tercer juego, “éxito-fracaso”, surge como una necesidad de establecer un juicio que estime el renombre o el oprobio de los protagonistas de la acción.

Gregorio y Gil juegan con el lenguaje y con ellos crean acción. Wittgenstein se refiere a esas acciones como juegos del lenguaje (más popular en lingüística es el término propuesto por Austin y Searle: actos de habla).

El juego es, antes que nada, una actividad libre. El lector de *Juegos de la edad tardía* consigue comprobar cómo, al comienzo, Gregorio y Gil, pudiendo abandonar, suspender o cesar por completo el juego, eligen practicarlo en tiempos de ocio. Porque el juego no es la vida “corriente” en Requena y Belson ni la vida “propiamente dicha” junto a Angelina y Socorrito. Más bien consiste en escaparse de ella. El juego se nos presenta, en primera instancia, como un *intermezzo* en la vida cotidiana, como ocupación en tiempo de recreo y para recreo. El juego se aparta de la vida habitual por su lugar y por su duración. Su “estar encerrado en sí mismo” y su limitación constituyen una característica esencial.

Por último, los juegos del lenguaje y las formas de vida nos conducirán a establecer un paralelismo esencial entre *Juegos de la edad tardía* y el *Quijote* o, entre ambos poetas de la vida.

Dispongámonos a analizar los principales juegos:

1) Juego del lenguaje “nombre-seudónimo” (inicio de la aventura)

2) Juego del lenguaje “verdad-mentira” (desarrollo de la aventura)

3) Juego del lenguaje “éxito-fracaso” (desenlace de la aventura)

1) Juego del lenguaje “nombre-seudónimo” (inicio de la aventura)

Carmen Iglesias (2002) subraya la condición lingüística del hombre: “somos animales lingüísticos”, unida íntimamente a la libertad frente al entorno:

> En el mismo sentido señala Gadamer que «lo que caracteriza a la relación del hombre con el mundo por oposición a la de todos los demás seres vivos es su libertad frente al entorno. Esta libertad incluye la constitución lingüística del mundo. Lo uno forma parte de lo otro y a la inversa. (...) es también libertad frente a los nombres que damos a las cosas, como expresa también esa profunda narración del Génesis según la cual Adán recibió de Dios la potestad de poner nombres» (Gadamer, 1977: 532).

Los juegos del lenguaje –la libertad de dar nombres a las cosas– están sometidos a un aprendizaje y a un adiestramiento. En el primer capítulo de *Juegos de la edad tardía* el tío plantea a Gregorio una serie de preguntas acerca de diversos nombres, ordenados alfabéticamente y cuyos significados el niño desconoce. A poco nos enteramos de que el tío es dueño de tres libros grandes: un diccionario, un atlas y una enciclopedia. Estos depositorios de palabras, lugares y conocimientos han sido ganados al “diablo”:

> –Vamos a ver –dijo, agitando un índice–, ¿tú sabes quién era el obispo Acuña?
> –No.
> –¿Y sabes lo que significa la palabra «abuna»?
> –No.
> –¿Y sabes dónde cae Acapulco? ¿No? Pues ya verás cómo muy pronto lo has de saber. ¿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. ¿Y tú sabes que yo conozco al diablo en persona? (1993: 16).

Gregorio aún no es capaz de poner en relación las palabras con las actividades que les corresponden. Esas palabras están fuera de su vida, por lo que el tío emprende una labor ardua “desgranar las palabras en sílabas claras y doctrinales” (1993: 21). Las jornadas pedagógicas moldean su índole para siempre:

> Al día siguiente volvían a la tarea. Pero avanzaban con tanta lentitud que un año después no habían pasado de la palabra «aforo», y estaban todavía con los últimos ríos y estribaciones del Perú. Gregorio tenía ya entonces la identidad definitiva que evocaría con precisión la mañana del 4 de octubre (1993: 22).

Para ser Gregorio, “tenía ya entonces la identidad definitiva”; pero para ser Faroni: “Ambos personajes [Gregorio y Quijote] han de salir de su casa para terminar de asumir su

nueva identidad" (Ruiz de Aguirre, 2005: 503). Ruiz de Aguirre se refiere al momento en que huye a una pensión, aterrorizado por la idea de que Gil pueda localizarlo. Nótese que esta salida justifica la analepsis que ocupa doscientas cuarenta y cuatro páginas.

El juego "nombre-seudónimo" se manifiesta plenamente cuando aparece Gil en la vida de Gregorio y, tal como podría apuntar Huizinga (1968: 49) el mismo surge con las características de una acción u ocupación libre, en la que los protagonistas eligen esos juegos telefónicos que se desarrollan, al principio, los días lunes y jueves, en el sitio determinado por el espacio de la empresa Requena y Belson, según las reglas aceptadas por ambos. La acción tiene un fin en sí misma, es una manera de elevarse por encima de la precariedad de la existencia en la oficina, y va acompañada de un sentimiento de tensión y alegría y de la conciencia de "ser de otro modo" que en la vida corriente.

A poco de iniciada la analepsis de Gregorio, aparece la dicotomía "Gregorio-Faroni", que será la primera y determinante de una serie de contrastes entre los nombres y los apelativos. A lo largo de la novela, las palabras surgen como instrumento de conocimiento y de ocultamiento del ser.

Así como don Quijote asume el probable nombre de Quijada o Quesada, Gregorio a lo largo de la novela, "atiende" por distintos nombres, cada apelativo se corresponde con diversas facetas de su identidad. Gregorio Olías, Gregorito para su tío, será sucesivamente: Gregor Hollis, el poeta Faroni, X - I, G, Álvar Osián, Gregorio Uruñuela... y terminará siendo Gregorio Olías, conforme las diferencias que señalaremos oportunamente.

> Hasta tal punto es importante el nombre que constituye el barro con el que se moldea nuestra identidad. Por eso el Dios del Antiguo Testamento no puede dar de sí más nombre que "Yo soy el que soy" (Éx. 3, 14).
> Nuestros dos personajes necesitan bautizarse a sí mismos en múltiples ocasiones para emprender su magna tarea, y serán también bautizados por los otros. Así, el protagonista del *Quijote* será don Quijote cuando viva de acuerdo con la imagen que de sí mismo se ha creado, Quijana o Quesada en la memoria de sus vecinos, el Caballero de la Triste Figura, don Azote o don Gigote para quienes han alcanzado el privilegio de contemplar sus hazañas, el Caballero de los Leones para el tipo de hombre que aspira a ser, Alonso Quijano para el hombre que al final es y Quijotiz para el pastor que podría haber sido[53] (Ruiz de Aguirre, 2005: 504).

Veamos el primer seudónimo enmarcado en un juego de niños y recordado desde la perspectiva del adulto:

[53] Parafraseamos a Riley, op. cit.

> Ante todo, se cambiarían los nombres. Ya vería Elicio los que más convenían al nuevo oficio. Una mañana se asomó al mostradorcito, alzó el pulgar y guiñó el ojo:
> –Ya lo tengo –dijo–, Gregor Hollis y Elik Reno, los opresores de la noche.
> Y aquí Gregorio Olías se detuvo en la escalera el 4 de octubre y se volvió a lo alto con una sonrisa apócrifa, pues eran muchos los sobrenombres que llevaba utilizados en su carrera de impostor, y siniestra […] apenas deslizó Elicio su recado y apenas él se puso a saborear su nuevo nombre y a jugar con su sonoridad, pronunciándolo en alto y en bajo y en diversos tonos y con distintas intenciones, cuando de pronto algo notó en el aire, que se hacía diáfano como la menta, que se llenaba de un vago aroma de limón y que iba trayendo un creciente aviso musical que oyó una larga vez antes de que unas manos aparecieran por el mostradorcito (1993: 34).

Las palabras transforman la historia de los personajes. Son palabras creadoras. Así como la creación ocurre por la palabra de Dios, los personajes diciendo y haciendo ponen en evidencia el milagro del lenguaje. A poco de iniciarse la Segunda Parte de la novela, se nos describe una verbena en la que Gregorio participa con Angelina y su suegra. La experiencia deja al descubierto el divorcio entre el mundo de Gregorio y el de ambas mujeres; en ese ámbito estalla el nombre de “Faroni” y con él se inicia, verdaderamente, la segunda parte de la historia, puesto que se reavivan los afanes dormidos:

> –¿Sabes lo que vamos a hacer cuando acabe la sequía?
> –No.
> –Intenta adivinarlo.
> –No sé.
> –Comprarnos un coche.
> –Qué locura.
> –Y volveremos a la costa, al mismo sitio donde fuimos la otra vez. ¿Qué te parece?
> –No sé.
> –Podemos hacer muchas cosas. Por ejemplo, ¿tú has ido al teatro alguna vez?
> –Yo no.
> –Yo tampoco. Tenemos que ir.
> –El teatro es mentira, un sacacuartos.
> –También las novelas de la radio son mentiras.
> –Pero son de balde y nos distraen del trabajo. […]
> Bailaron dos piezas y regresaron. Y ya se disponía Gregorio a sacar a la madre cuando de repente se oyó un grito que lo dejó paralizado en lo más profundo de su zalema cortesana.
> –¡¡Faroooniiii!!
> Lo reconoció con el pensamiento, antes de volverse. Era Elicio (1993: 94).

Después de pronunciado ese nombre, seudónimo de un mundo ideal, Gregorio padece los comentarios de su suegra:

> Y ¿quién era ese zangarullón de blanco?

> –Un amigo de la juventud.
> –¡La juventud! Y ¿cómo te llamaba, Meloni o Peroni? (1993: 97).

Una vez que Gregorio ha escuchado el seudónimo, vuelve el recuerdo de cuando su amigo lo animó a elegir un nombre de poeta. Después de desechar muchos, al fin encontraron el que habría de acompañarlo para siempre: "Faroni".

> –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. (1993: 54).

Cuando Gregorio siente su nombre, el lenguaje demuestra que no es meramente un instrumento, porque –tal como lo concibe Heidegger– al hablar se crea lenguaje. Y los personajes de Landero van creando, a través de las palabras, un mundo propio:

> Y como todo lo que tocaba la poesía se hacía misterioso, hasta las cosas de siempre se ofrecían al poeta como enigmas que había que resolver. Nunca se había sentido tan dichoso, tan vivo, tan liviano. [...]
> Sus temas fueron el amor y el viaje. Escribió versos al camino, a los pájaros, a la estela del mar, al humo de los trenes, a la Vía Láctea, al vagabundo y a sí mismo, [...] Puso nombres nuevos a los lugares de siempre: el Parque de los Once Pétalos, la Encrucijada del Escudo y la Avispa o el Árbol de la Primavera Triste, que era la acacia, y como tampoco se conformaba con los nombres comunes de las cosas, a la arena la llamó «la lluvia eterna de los muertos», y a la luna «la moneda de oro perdida por un Dios». Y sobre todo escribió versos a Alicia, aludiéndola por sus nombres secretos de pájaros y flores, o por el seudónimo poético de Ondina. Ondina con perro, sin perro, a media tarde, de madrugada, con capa y sin capa, despierta y dormida, dulce y cruel, evanescente entre la niebla, fugaz entre las hojas, nítida y constante frente al mar. […] (1993: 54).

Observa Ruiz de Aguirre (2005: 495) que "Los nombres parecen en la línea de las mejores y más disparatadas novelas de caballería"[54] y que Don Quijote no puede emprender su aventura hasta no haber encontrado un nombre que cuadre y convenga a su nueva condición[55], y evoca que al recuperar el juicio, el caballero vuelve a ser Alonso Quijano[56]. Así, "Gregorio no puede moldear a su gusto la farsa hasta que no ha comunicado a Gil su pseudónimo" (2005: 504).

Roca Mussons establece la siguiente comparación:

---

[54] Alberto Rivas Yanes señala también su gusto por bautizar los lugares con nombres que encierren ecos simbólicos: "Café de los Espejismos, Esquina del Buen Cordón, Bordillo de los Sobresaltos, Chaflán del Elixir" (258). "Lo quijotesco como principio estructural de *Juegos de la edad tardía*, de Luis Landero", *Anales cervantinos*, 33 (1995-1997), pp. 367-374.

[55] "Puesto nombre, y tan a su gusto, a su caballo, quiso ponérsele a sí mismo, y en este pensamiento duró otros ocho días, y al cabo se vino a llamar *don Quijote*", I, 1. Nada menos que cuatro tardó en buscárselo a Rocinante.

[56] "Dadme albricias, buenos señores, de que ya yo no soy Don Quijote de la Mancha, sino Alonso Quijano, a quien mis costumbres me dieron renombre de Bueno", II, 74.

> Si don Quijote, al recuperar el juicio vuelve a ser Alonso Quijano, el protagonista de *Juegos*, tras inmolar trágicamente su máscara, asume nuevamente el nombre de Gregorio Olías pero, no logrando salir de los laberintos en que se ha hundido, el nombre no representará su primera identidad sino que, reflejando un mecanismo de cajas chinas, señalará a un primo suyo y biógrafo de Faroni, que mantendrá las relaciones con Gil y, en un final abierto, se propondrá nuevamente proyectado dentro de otra modificada impostura con un nuevo nombre: Lino Uruñuela (1993: 8).

Comprende Gadamer (1991: 161) que el juego que se produce en la representación escénica no desea ser entendido como satisfacción de una necesidad de jugar, sino como la entrada en la existencia de la poesía misma. Se plantea qué es la obra poética según su ser más auténtico, ya que solo existe al ser representada, en su representación como drama: lo que de este modo accede a la representación es su propio ser. Así también, Gregorio, en el papel de Faroni, y Gil, en el de Dacio, juegan una representación escénica que consiste en presentar la poesía sobre las tablas de una vida común.

Al decir la palabra esencial "Augusto Faroni" se crea lenguaje y con este juego, a la posibilidad de condenarse se contrapone la perspectiva de liberarse a través de la palabra. Gregorio, transmutado en Faroni y gracias a la posibilidad de expresarse, libera sus sueños y junto con ellos, da rienda suelta a la que él cree ser su verdadera identidad. Es interesante ver cómo la salvación opera a través de la palabra. Ella es el agente y el conducto:

> –Y allí todos le conocen por el señor Olías, ¿no? –preguntó.
> –No, no, utilizo un seudónimo artístico –se apresuró a decir.
> –Y, si puede saberse, ¿cuál es?
> Gregorio cerró los ojos para asumir la plenitud del instante.
> –Faroni –dijo, y el nombre le sonó mágico, como si lo acabara de inventar.
> –Faroni –recalcó lejanamente Gil. Si usted me lo permite, en adelante yo también le llamaré señor Faroni. ¿Le parece bien?
> –Claro que sí –y tuvo un confuso sentimiento de pánico y de júbilo (1993: 114).

Lyotard hace tres observaciones a propósito de los juegos de lenguaje. La primera es que sus reglas no tienen su legitimación en ellas mismas, sino que forman parte de un contrato explícito o no entre los jugadores (lo que no quiere decir que éstos las inventen). La segunda es que a falta de reglas no hay juego, que una modificación incluso mínima de una regla modifica la naturaleza del juego, y que una "jugada" o un enunciado que no satisfaga las reglas no pertenecen al juego definido por éstas. La tercera observación acaba de ser sugerida: todo enunciado debe ser considerado como una "jugada" hecha en un juego (Lyotard 2000: 27). En *Juegos de la edad tardía* las reglas se van haciendo a medida que se construyen las

jugadas; es Gregorio quien mueve las piezas fundamentales y, con ellas, sienta las pautas que norman esos desplazamientos:

> Más de veinte noches llevaba Gregorio concediéndose entrevistas nocturnas. Fue el principio de una larga metamorfosis que cuatro años después, un domingo de octubre, recordaría como un juego aparentemente arbitrario, donde gana el jugador que descubre antes las reglas, y cuya misteriosa precisión sólo se entiende después del desenlace. La farsa le exigía ahora cuidadosos ensayos. Por lo pronto se compró una libreta con pasta de hule y escribió en la tapa: *Contabilidad,* y para evitar complicaciones futuras puso debajo un nombre ficticio, *Alvar Osian,* sin sospechar que aquel seudónimo acabaría siendo un personaje más en su carrera de impostor. Se limitaba entonces –por distracción y por curiosidad– a seguir un juego que, como carecía de reglas, tampoco contemplaba las trampas. En la libreta, y con ayuda del diccionario, iba anotando las respuestas del héroe urbano trazado según las intrépidas conjeturas de Gil, de modo que se adelantaba a las preguntas, y, ante cualquier imprevisto, o bien daba un rodeo para hacer oportunas las palabras convenidas, o bien guardaba un silencio hostil que Gil atribuía de inmediato al carácter mudable de los artistas (1993: 122).

La convivencia de la duplicidad Gregorio-Faroni es explicada a la luz de Aristóteles[57], quien define el movimiento, lo dinámico (το δυνατόν) como la realización (acto) de una capacidad o posibilidad de ser (potencia) en tanto que se está actualizando. De la misma manera, podríamos conjeturar que Faroni es la realización (acto) de una capacidad o posibilidad de ser (potencia) implícita en Gregorio o en términos heideggerianos que: "El dejar ser, es decir, la libertad, es en sí misma ex-ponente, ex-sistente. La esencia de la libertad, vista desde la esencia de la verdad, se revela como un exponerse en el desocultamiento de lo ente" (Heidegger, 2000: 151):

> yo soy Faroni», proclamó una tarde, y enseguida supo, por la solemnidad del tono, que había esperado mucho tiempo el instante de pronunciar aquellas palabras [...] se iniciaba en la sospecha de que toda vida es al menos dos vidas: una, la real e inapelable, otra la que pudo ser y sigue viviendo en nosotros en calidad de ánima en pena[58], vagando por la memoria y creciendo en ella hasta

[57] Si aceptamos tomar como guía la polisemia el ser o, más bien, de ente —que Aristóteles enuncia en *Metafísica* E 2—, el *ser-verdadero* y el *ser-falso* son significaciones originales del ser, distintas y, al parecer, de igual rango que el ser según las categorías, que el ser en potencia y en acto, y que el ser por accidente. [salteo pie de página] Precisamente bajo el signo del ser como verdadero, reunimos todas nuestras observaciones anteriores sobre la atestación como crédito y como fianza. ¿Significa esto que la metacategoría del ser-verdadero y del ser-falso puede repetirse en los términos en que Aristóteles la formuló por primera vez? Es ésta la primera ocasión para someter a prueba el vínculo entre innovación y tradición en el pensamiento de hoy. (Ricoeur 1996: 331)

[58] Vargas Llosa penetra en la paradoja con términos que parecen escritos para justificar la afirmación categórica "yo soy Faroni": "Pero la imaginación ha concebido un astuto y sutil paliativo para ese divorcio inevitable entre nuestra realidad limitada y nuestros apetitos desmedidos: la ficción. Gracias a ella somos más y somos otros sin dejar de ser los mismos. En ella nos disolvemos y multiplicamos, viviendo muchas más vidas de la que tenemos y de las que podríamos vivir si permaneciéramos confinados en lo verídico, sin salir de la cárcel de la historia.
Los hombres no viven sólo de verdades; también les hacen falta las mentiras: las que inventan libremente, no las que les imponen; las que se presentan como lo que son, no las contrabandeadas con el ropaje de la historia. La

> adquirir indicios de independencia y realidad, disputando a la otra, a la primogénita, despojos del pasado, reemplazándola a veces en la posesión de ese vasto territorio que es el olvido e instalándose en él como señor feudal (1993: 139).

En el "Epílogo: Lo que no sucede y sucede" de *Mañana en la batalla piensa en mí*, Javier Marías afirma que: "Las personas tal vez consistimos, en suma, tanto en lo que somos como en lo que no hemos sido, tanto en lo comprobable y cuantificable y recordable como en lo mas incierto, indeciso y difumado. Quizás estamos hechos en igual medida de lo que fue y de lo que pudo ser" (1994: 417). Podríamos adjudicar esta aseveración a Gregorio Olías y sería muy convincente en boca de un personaje de ficción: para Javier Marías, la novela como "forma más elaborada de ficción" sirve para "explicarnos a nosotros mismos y nuestra vida" (1994: 417). Por ello, el concepto de "lo que no sucede y sucede" (según Marías) es equiparable al de "toda vida es al menos dos vidas" (según Landero).

Cuando Gregorio y Gil dejan en libertad a Faroni, dan existencia a algo que sin ser verdad tampoco es mentira. La verdad de Faroni es, esencialmente, una libertad que se toma Gil con un alto propósito: el de llegar a ser lo que de verdad es.

Para Ruiz de Aguirre (2005: 502) Gregorio, se siente dignificado por Faroni, una figura en la que se conjugan los recuerdos, la invención, la realidad y el deseo. Observa que todas las personas sufren por la diferencia que separa el yo ideal del real, pero la obsesiva presencia del afán en Gregorio (y también en don Quijote) le condena a una oscilación constante en su autoestima, en función de la mayor o menor identificación que sienta con Faroni, una figura que cada vez va alcanzando mayores cotas de independencia. Ruiz de Aguirre (2005: 503) no pierde de vista que la gran diferencia que separa a Alonso Quijano de Gregorio Olías es que el segundo sí sabe que no es Faroni, aunque a veces se obligue a dudarlo[59], mientras que el primero sí sabe que es don Quijote, aunque algunos brillos de lucidez en el hidalgo nos inviten a la duda.

---

ficción enriquece su existencia, la completa, y, transitoriamente, los compensa de esa trágica condición que es la nuestra: la de desear y soñar siempre más de lo que podemos alcanzar. […]
Esa verdad histórica es indispensable e insustituible para saber lo que fuimos y acaso lo que seremos como colectividades humanas. Pero lo que somos como individuos y lo que quisimos ser y no pudimos serlo de verdad y debimos por lo tanto serlo fantaseando e inventando –nuestra historia secreta– sólo la literatura lo sabe contar. Por eso escribió Balzac que la ficción era «la historia privada de las naciones»" (2003: 29-30).

[59] En ocasiones el deseo de ser Faroni es tan grande que Gregorio inventa estrategias para identificarse con él: "se iniciaba en la sospecha de que toda vida es al menos dos vidas: una, la real e inapelable, otra la que pudo ser y sigue viviendo en nosotros en calidad de ánima en pena, vagando por la memoria y creciendo en ella hasta adquirir indicios de independencia y realidad, disputando a la otra, a la primogénita, despojos del pasado, reemplazándola a veces en la posesión de ese vasto territorio que es el olvido e instalándose en él como señor feudal: desolado, feroz, bufo y levantisco. Quizá la locura, o el afán, fuese la victoria del bastardo sobre el primogénito, pero en Gregorio no había ánimo de fratricidio sino reivindicación de bienes expoliados" (134).

Podríamos afirmar, entonces, que los nombres del protagonista son correctos, pues ellos aluden, principalmente, a la metamorfosis inicial (Gregorio Olías – Gregorio Samsa) y a la señal de la luz que signará la nueva personalidad de Gregorio (Faroni – faro). Al respecto afirma Gregorio:

> –¿Gregorio? Señores, en realidad mi verdadero nombre es... ¡Faroni!
> Rió la concurrencia celebrando la excentricidad.
> –¿Y eso qué quiere decir? –preguntó alguien.
> –Es un nombre italiano –contestó Gregorio, y no quiere decir nada. Es como una flor, que sólo huele. Así hay muchos nombres en el mundo.
> Embuchó una tragantada de anís.
> –Y a mi señora la llamaréis la señorita Mar, y mi suegra será en adelante la Dama Musa.
> Y a todos los presentes les fue cambiando el nombre. A la vieja, que se llamaba señora Clementina, le puso doña Celeste, y al perro le asignó fray Revilla, en memoria de uno que tuvo su abuelo.
> –¿Y cómo le pondrás a don Isaías? –le preguntaron.
> –¿Don Isaías?
> –Sí, el viejo del sexto, que no sale de casa.
> –Pues a ése le pondremos Diógenes Casiano.
> A un Abilio Rata, que le tocó en suerte Octaviano Murillo Quesada, no le gustó el juego y advirtió torvo:
> – Dejemos estar los nombres (1993: 164).

Ruiz de Aguirre señala que cuando Gregorio, el día de Nochevieja, con la euforia que a veces precede a la depresión, se dedica a rebautizar a sus vecinos (Diógenes Casiano, Octaviano Murillo Quesada, doña María Cristina Celeste…) nos enfrenta, por un lado, con uno de los apellidos que a punto están de corresponderle a Alonso Quijano (Quesada), y por otro, con uno de los hábitos quijotescos, el de calificar a las personas con nombres que parezcan adecuados y razonables para sus nuevas virtudes o sus nuevos estados (2005: 495).

Es lógico que escoja el nombre de Mar, puesto que –sostiene Ruiz de Aguirre (2005: 505)– el único recuerdo que Gregorio atesora de su matrimonio como algo parecido a lo que tal palabra parece sugerir le viene del legendario viaje a la costa que hicieron de recién casados. Estos nombres responden al cambio en la vida interior del personaje que Gregorio desea obtener de su esposa.

Observa Ruiz de Aguirre que otras veces Gregorio pone nombres, movido por hechos circunstanciales:

> “Angelina llevaba un camisón de flores y Gregorio las iba contando con el dedo y a cada una le daba un nombre distinto” (157). Angelina entiende que ese afán bautismal constituye un rasgo necesario en su marido y, por ello, cuando él se encierra en su para ella inexplicable mutismo, le anima a

> continuar con su empeño, bautizando baldosines y hojas (158-159) (2005: 506).

Ernest Hemingway, personaje ficticio que prologa el libro ficticio de Faroni, insinúa la dimensión portentosa del nombre de Faroni: “Faroni es la brisa mágica de un ideal de oro” y de Gregorio Olías, “su gentil y no menos infausto biógrafo” (1993: 221).

Como un nuevo Adán, Gregorio, trasmutado en Faroni, recibe de Dios la potestad de poner nombres, un modo de reconocer su existencia (“tiene nombre, luego, existe”). Pero esa gracia no tiene ningún valor para la suegra: “–Ya que te gustan tanto los motes –dijo al fin–, yo también te quiero poner uno: Juan Mundano. Y a Angelina le pongo Juana Hazmerreír, y a mí doña Mártir” (1993: 174).

Angelina deduce la insania de Gregorio de su monomanía por los nombres:

> –Entonces, ahora que ya hablas, ¿cómo quieres que te llame?
> –Ya da igual –dijo Gregorio–. Pero podemos hacer una cosa: cuando esté con el traje me llamas Faroni, y cuando no Gregorio.
> –Eso es un lío.
> –Pues entonces llámame como quieras. Total los nombres da lo mismo.
> –Estás loco. A veces me das miedo (1993: 175).

Gil también adquiere diversos seudónimos, el primordial es el de “Dacio Gil Monroy”. Gil confiesa –confidencia que se cierra irónicamente con un estornudo–, el origen de la simpleza de llamarse Gil Gil Gil. Según la acrofonología, disciplina estrechamente relacionada con la astrología, el nombre expresa la expectativa depositada por los padres en el hijo, de este modo, los padres de Gil evidencian sus deseos inconscientes y propician un “destino singular” para su descendiente:

> –Fue idea de mi padre. Siempre decía que con un nombre es suficiente para hacerse llamar, y que como los apellidos eran iguales, pues para qué andar rompiéndose la cabeza con el nombre. Y me acuerdo que, para probar la razón, un día se fue al otro extremo de la casa y gritó: «¡Juan Antonio González Álvarez López Martínez de Churruca y Mendoza!, ¿quieres jugar al ajedrez?» Así que ya lo sabe: Gil Gil Gil. ¿No es ridículo?
> Gregorio, pensando en sus propios seudónimos, dijo:
> –Los nombres no tienen importancia. Sólo las obras quedan.
> –Yo creo que no –replicó Gil–, yo creo que el destino empieza con el nombre.
> –Pues cambie de nombre, búsquese un seudónimo como yo. No se deje dominar por el destino.
> –Eso sería estupendo –dijo Gil, y estornudó (1993: 137).

La nueva identidad de Gil, la creada por el seudónimo Dacio Gil Monroy, queda impresa en unas tarjetas personales que sintetizan su representación: “Viajante. Químico. Pensador”. Cuando se descubre ante Gregorio, le confiesa que su nombre es Gil, al igual que

sus dos apellidos: “Gil. Gil. Gil” (advertimos que en España es el apelativo “gilí” el que connota idea de bobo, aturdido o ignorante). La triple denominación lo hace sentir ridículo; por ello Gregorio, inhibiendo primero el poder de los nombres y asumiendo luego el valor de los seudónimos, le dice:

> –Los nombres no tienen importancia. Sólo las obras quedan.
> –Yo creo que no –replicó Gil–, yo creo que el destino empieza con el nombre.
> –Pues cambie de nombre, búsquese un seudónimo como yo. No se deje dominar por el destino (1993: 137).

Aquí como en el *Crátilo* se plantea la identidad entre las palabras y las cosas a las que se refieren. Se cuestiona que a la cosa se la posea con la palabra. Aunque Gregorio simule no ver la verdadera dimensión del tema, procede con el mismo juicio de Gil: ambos, aparentando lo contrario, creen que “los nombres hay que merecerlos”:

> –Mis muslos son más bien gordos –dijo–, y tengo un poco de tripa.
> –El aspecto físico no tiene importancia –repuso Gregorio, convencido de la justeza de su afirmación–. También Platón era gordo y ya ve.
> –Sí, pero fíjese en los nombres. Un Platón gordo se entiende, es casi cosa del destino. Pero un Gil gordo resulta ridículo, ¿no? Si yo fuese un predestinado, o sería flaco o me llamaría Gilón. Los nombres hay que merecerlos, ¿no cree?
> –Eso son tonterías. Deberías cambiarte el nombre, si tanto te obsesiona. ¿Qué te parece si en adelante te llamo Dacio, que es un nombre que no compromete a nada y no es para gordos ni flacos? (1993: 150-151).

Gregorio busca elevarse por encima de los nombres, presuponiendo –como Platón– que el mundo de las ideas es independiente del lenguaje. No nos parece gratuito que los personajes ficticios citen a Platón, que ha reconocido siempre que el pensamiento necesita estas mediaciones superables. Recordemos que para el discípulo de Sócrates, la idea, el verdadero ser de la cosa, no se conoce si no es pasando por estas mediaciones.

Gil siente que tiene que merecer el nombre Dacio Gil Monroy. Según la tradición, el nombre de cada persona solía escogerse para transmitir ciertas características o poderes implicados en el mismo. Cada nombre tenía un significado especial y el de Dacio aludiría, entonces, a un habitante de la ciudad de Dacia, la provincia romana; y el de Monroy, al municipio de la provincia de Cáceres. Ese seudónimo toponímico trasunta el arrojo de las Guerras Dacias, en el siglo II. Extremadura y Roma se congregan en la persona central de Gil:

> –Dacio –dijo Gil soñador.
> –Dacio Gil.
> –¿Y de segundo?
> –¿Qué te parece Pizarro? Dacio Gil Pizarro.
> –No, Pizarro ya hubo uno.
> –Entonces, ¡Monroy! ¡Dacio Gil Monroy!

> –Sería hermoso –susurró Gil.
> –[…] Para mí, desde ahora eres ya Dacio Gil Monroy, químico y pensador. […] Pues decidido: Dacio Gil Monroy. Ahora te tienes que merecer el nombre.
> –Eso le iba a decir. Y ¿qué puedo hacer yo? –se lamentó.
> –Por de pronto, hazte tarjetas nuevas, con tu nombre nuevo y tu profesión. Luego, ya veremos (1993: 151).

Los nombres propios, en su origen, tienen un significado especial que se transmite a quien lo porta. En el caso de los protagonistas de *Juegos de la edad tardía* los seudónimos transmiten una pluralidad de significados, puesto que son compuestos. Imprimir tarjetas con su seudónimo es una acción, un acto ilocutivo, que advierte, que comprueba por escrito, una pluralidad de logros alcanzados. Sin embargo, en el caso de Dacio Gil Monroy las alusiones exhiben una identidad aún fragmentada y un yo escindido, que experimenta la sensación de ser uno y muchos:

> –¿Le gustó? Al final puse viajante. Me dio por pensar que Dacio es el pensador, Gil el viajante y Monroy el químico, y todo en una sola persona, como el misterio de la Santísima Trinidad. Yo soy ya mayor, y a esta edad uno necesita mendigar unas migajas de dignidad, para ir trampeando en la vida. Compréndame. Yo acepto el nombre como quien coge una limosna. Y eso, en parte me avergüenza, aunque también me enorgullece. Pero, si quiere que le sea sincero, la verdad es que me siento otro. Hablo con más seguridad, y en un tono más alto (1993: 154).

Gregorio también expone la problemática relación entre lo Uno y lo Múltiple:

> Se vio a sí mismo, al adulto que ya era, como un intruso en la vida del adolescente que había sido, y tuvo que respirar hondo para escapar a la asfixia de un devastador sentimiento de lástima. Se tocó la cara, imaginó con asombro su fisonomía, notando en ella algo que le era profundamente ajeno, percibió la temperatura y el olor de la piel y el peso de su propio cuerpo y tuvo una impresión de multitud, de que eran muchos los que estaban allí pensando y debatiendo la misma cosa. Por un instante adivinó los malos días que le aguardaban, y creyó que con la previsión llevaba ya andada parte de la penitencia, pero al mismo tiempo recordó a Faroni y se dijo que en el fondo de su vida había una suerte de grandeza, y que nunca había dejado de ser en realidad un verdadero artista (1993: 159).

Al final de la novela es Isaías, quien logra explicar el juego de lenguaje entre lo Uno y lo Múltiple, como si la problemática relación se tratase, en definitiva, de un falla de elección del hombre, puesto que en lugar de buscar ser “Uno mismo”, es decir, cumplir con su destino, elgiese ser “Múltiple, más allá de sí mismo”, es decir, optase por buscar la felicidad, fuera de él:

> Me dije que frente a los demás animales, el hombre era el único que empieza la casa por el tejado. Cree que hay un camino directo que lleva a la felicidad, y

> todos se apresuran por él. Y a lo mejor no es así. A lo mejor no queremos entender que cada cual debe ser ante todo uno mismo, si feliz o desventurado esto es ya pera de otro olmo y liebre de otra mar, como quien compra un paquete de café y le viene dentro un caballito de premio. Pero no señor: la gente quiere a toda costa el caballito, sólo el caballito, sin caer en la cuenta de que el caballito es un complemento, una gentileza del comerciante como si dijéramos, sólo eso. Pues no: ahí lo tiene usted buscando el premio por los sótanos y las cumbres. […] «Qué le conviene más al hombre, ¿la felicidad o el destino?» Porque, si fuese fuerte, le convendría el riesgo de ser él mismo, y si fuese débil, echarse a descansar en la cuneta y ser feliz. Pero como no es ni fuerte ni débil, sino ambas cosas a la vez, parece como condenado a la escisión y al regateo (1993: 373).

Con este primer juego del lenguaje evidenciamos que la invención continua de giros, de palabras y de sentidos empieza con el bautismo inicial y que no se comprende el lenguaje en sí, sino que se comprende tal juego de lenguaje determinado. Solo situándose uno mismo en tal juego de lenguaje determinado, es decir, en una actitud concreta, en un modo de actividad, en una "forma de vida", se puede comprender el significado cabal de llamarse y ser Faroni. Pero ese es un ejercicio casi imposible para Angelina:

> –¿Tú sabes que a mí me hubiera gustado ser ingeniero?
> –Eso son fantasías. Lo importante es ser feliz.
> –¿Tú eres feliz?
> –Yo sí –dijo, sin dejar de coser–. ¿Y tú? –preguntó al rato.
> –A mí me hubiera gustado que cuando me muriese se hablase de mí. Lo peor de morirse es no dejar nada detrás, ni siquiera un hijo.
> –Los hijos también se mueren.
> –Pero los nombres no. Ahí tienes a Platón o a Cervantes.
> –Después de muertos da lo mismo.
> –No sé. […]
> –¿Quién es Faroni?
> –Faroni soy yo –contestó Gregorio con un sobresalto–. Es mi seudónimo de poeta, ¿es que no lo sabes? (1993: 176).

En la Primera Parte, Elicio bautiza a Gregorio: "Augusto Faroni: no sé si será mucho para ti". (1989: 54). En la Segunda Parte, Gregorio le dice a Gil que en ciertos círculos lo conocen por Augusto "porque mi verdadero nombre es Gregorio Augusto Olías" (1989: 115) y luego agrega que tiene un discípulo que se llama Gregorio Olías:

> Quizá el más apropiado, y que habría que llamarle mejor colega, sea un primo mío. Se llama casi como yo, Gregorio Olías, porque nuestro abuelo común se llamaba Gregorio, y es poeta, además de mi biógrafo. También él va mucho al café (1993: 181).

José García (1995) aporta un componente a nuestra tesis del lenguaje como vida:

> La escritura de Olías va así plasmándose en su propio cuerpo, que cubierto por el significante "Faroni" se convierte en un texto de sentido doble. Yo vivencial

> frente a yo escrito, escisión justificada por cierta armonía que le da a la segunda entidad (la ficticia) una existencia profunda situada más allá de la simple dicotomía entre realidad e invención […] La creación de Faroni en el seno del yo de Olías –escritura trasplantada al plano de lo vital– generará a su vez una escritura literal que ya empieza a vislumbrarse en los primeros momentos de la farsa: "Pero el próximo año, amigos impagables van a editar una antología lírica de mis versos. Su título *Versos completos de la vida artística* (119). Más adelante, Gregorio se decidirá a reescribr algunos de sus poemas de juventud y a añadir otros nuevos que, en conjunto, dan forma a un libro que se presenta como una parte ínfima de las obras completas de Augusto Faroni […] En este momento, el libro va a empezar a otorgarle una dimensión existencial más profunda a su hipotético creador (1995: 107).

Nos parece oportuno señalar que, en verdad, más que un "yo vivencial frente a yo escrito" se trata de una dualidad absurda de un "yo escrito-vivencial frente a un yo escrito-vivencial", puesto que ni Gregorio ni Faroni se ubican estrictamente dentro de las coordenadas de la vida ni de una realidad objetivamente representable.

Lo cierto es que con nombres y seudónimos, Gregorio va urdiendo la trama y constituyendo su identidad narrativa. Incluso, los personajes satélites requieren ser bautizados por él: así, en el café de la tertulia, donde transcurren todos sus sábados durante cuatro meses, conoce y se enamora de una mujer. Con ella se une y separa en ensueños, pero como desconoce el nombre, los encuentros se malogran antes de consumarse:

> Entonces cayó en la cuenta de que no conocía el nombre de aquella mujer. De inmediato le buscó uno. Desechó Vicky, Amapola, Ester y Rosalinda, y eligió el de Teresa. De este modo consiguió desabrocharle dos botones y sentir en los dedos la temperatura íntima de su piel, pero ocurría que al pronunciar su nombre se disolvía el ensueño, o bien provocaba la irrupción de paseantes indiscretos, que eran siempre los mismos [...]
> Volvió a fracasar otras noches, pues el nombre de Teresa era falso y no casaba con el verismo que exigía la escena. Necesitaba puntos reales de referencia, y entre otros conocer el nombre de la señorita y que ella conociese el suyo, no fuera a ser que lo llamase Luck Turner, como ya había ocurrido en una de las variantes del ensueño. [...] pero ya casi al final de la tertulia oyó que a la señorita la llamaban Marilín. Entonces dejó caer algunas tarjetas y con los pies las empujó hacia delante, con la esperanza de que alguna llegase hasta Marilín y el maestro, y se fueran previniendo de la existencia de Faroni, para cuando en diciembre apareciese el libro (1993: 204).

Sabidos los nombres, el sueño progresa:

> «Buenas noches, Marilín», se oyó decir. Ella entornó apenas sus ojos de esmeralda: «Buenas noches, Faroni, mi viajero y poeta». Apenas la besó, rindiéndola sobre el respaldo, ganó de inmediato tres botones [...] (1993: 205).

Distingue Ruiz de Aguirre nombres meramente ambiguos:

> Así, Alonso Quijano es antes Quijada, Quesada, Quejana; así la esposa de Sancho recibirá los nombres de Juana Gutiérrez, Mari Gutiérrez, Juana Panza, Teresa Panza, Cascajo (de soltera: puesto que su padre se llamó así, ella reclama su derecho a llamarse Teresa Cascajo). En la obra de Landero, el narrador no juega a despistarnos con estos trucos de magia. De hecho, a Gregorio le molesta recibir uno de estos nombres no escogidos. Por eso no le agrada en absoluto que la misteriosa dama del café que encarna los ensueños de Gregorio, bautizada en sueños como Teresa, le llame a él Luck Turner[60].
> En ningún caso es el nombre una cuestión baladí. Como dice Gil, "las maravillas hay que merecerlas, como los nombres" (309). No lo es para don Quijote, que, como ya vimos, se esmera en dar nombre, a sí mismo, a su caballo y a su dama. No lo es para Gregorio, que encuentra en la unión entre Faroni y Dacio (en la medida en la que ambos asumen sus respectivos nuevos nombres) la esencia de sus ensueños (2005: 506).

Gregorio aprovecha la súbita "inspiración" de Angelina, puesto que en su afán de poner nombres todo resulta valioso, por sonoro, por mágico, por ser un indicador del comienzo de la vida:

> –Tú ríete, que puede que estés hablando con un genio.
> –Menudo genio. El genio Merlín –dijo ella saliendo de la sala.
> Gregorio la siguió a la cocina.
> –¿Qué nombre has dicho?
> –El genio Merlín.
> –¡Que nombre tan bonito! ¡Merlín! ¿De dónde lo has sacado?
> –No sé, de los cuentos que me contaban de niña (1993: 206).

Para Ruiz de Aguirre:

> [Los nombres] cumplen una función, destacan algún rasgo particular del personaje o añaden información sobre éste. Así sucede con Santos Merlín, nombre que Gregorio obtiene de los recuerdos infantiles de Angelina, cuando hablando con él le menciona al mago Merlín. El nombre atribuye al maestro de la tertulia las cualidades que Gregorio precisa en tan augusta persona[61]. Gregorio desearía disponer de nombres distintos que pudieran servirle para los distintos rasgos que conviven dentro de su personalidad: "Es injusto que tengamos un solo nombre y sin embargo tengamos dos trajes o cuatro pares de zapatos" (1993: 157) (2005: 505).

A cada paso los personajes vigorizan el sentido del sobrenombre, ya que este se añade al nombre, a la identidad que pretenden "dejar abajo", como un sustrato de la existencia. Pero el nombre tiene un valor irrenunciable, el de ser –con sus miserias– verdadero para los otros, para los que permanecen fuera del juego, en el plano de lo real:

> Yo, señor Faroni –y empezó a quebrársele la voz–, yo soy un fracasado y no tengo remedio, eso es lo que soy, un tonto del bote, tan torpe que no serviría

[60] [...] Ese Luck Turner no es otro que el protagonista de una de las obras del gran Faroni, *Vidas Salvajes*, también llamado Marcos o Acero.
[61] Basada, sin duda, en el profesor, poeta y filósofo Agustín García Calvo.

> para ser su ayudante ni su amigo ni nada. Ahí tiene lo que hay y ahora ya puede usted despreciarme, porque es lo único que me merezco –y se puso a llorar.
> Gregorio lo oyó gemir allá lejos, convulsivamente, y también a él le hubiera gustado llorar y gritarle que todo era mentira, que su vida de cuarenta y cuatro años era quizá más lastimosa que la suya y que de allí en adelante harían un pacto de amistad pura como no se habría conocido otro en el mundo, y que los dos solos, sin ayuda de nadie, con sus miserias e ilusiones, con el dolor de pies el uno y el olor a gallina mojada el otro, buscarían juntos algún camino de acceso a la felicdad. Un camino verdadero y brillante como una tarde infantil de verano. Que se harían vagabundos y vivirían al raso calentándose en una lumbre y asando patatas y hablando de cosas menudas de la vida, y llamándose por sus verdaderos nombres. Pero nada de eso dijo. Se quitó las gafas y susurró: «Vamos, Dacio» (1993: 212).

Para Gil, una de sus indigencias es su novia Socorrito. También para ella hay un seudónimo que puede remediar carencias:

> –Nunca es tarde si la dicha es buena. Además, mira, de aquí en adelante yo te mandaré revistas, libros y muchas cosas más. Verás como ahí, con mi ayuda, llegarás a aprender tanto o más que en la ciudad. Y en cuanto a Socorrito…
> –Tiene un nombre ridículo.
> –Puedes cambiárselo.
> –¿Cambiarlo?
> –Sí. Le podías poner Aurora, o Alicia, o Vicky.
> –No, no, ella no querría. Eso no puede ser.
> –Pues se lo impones. Don Quijote, por ejemplo, le cambió el nombre a su amada y le puso Dulcinea.
> –No, pero esas cosas no son para mí. Ella seguiría siendo la misma y yo también. No, no, mi vida es un desastre (1993: 212).

Angelina rechaza los juegos de Gregorio porque ella es incapaz de comprender las reglas de ese juego en que las palabras no son solo palabras, sino acción. Esos juegos son alienantes para los espíritus –que al igual que Gregorio– se dejan llevar por el impulso vehemente del arte (o de cualquier otra pasión que permita traspasar la existencia):

> –Me da igual haber estado en el Ártico o no, la selva me la paso por aquí, mi tío fue cardenal porque a mí me da la gana que haya sido cardenal, y yo, yo soy Faroni porque he escrito esto –y enarboló el libro–, esto y aquí en la pasta dice, mira, léelo, Fa-ro-ni, y porque prefiero ser Faroni a medias que tú Angelina por entero. ¡Y no quiero oír en esta casa que si tal cosa o la otra existe o no existe! […] Porque ella era hija legítima de la rutina. Lo blanco era blanco para siempre. Ella era fiel a un solo color. Porque, ¿cuándo había tenido ella una crisis como la que él tuvo, que no quería hablar y apenas comía? Nunca. Y qué pensaba, ¿qué tuvo la crisis por capricho, o que también fue de mentira? Aquel Faroni que ella tomaba tan a broma, a punto estuvo un día de suicidarse. No Gregorio, que sólo existía en la mente enfermiza de Angelina, sino Faroni, el autor del libro, el que una vez había sido joven, el poeta al que ella se negaba a reconocer.

> –Porque yo soy un extraño para ti, por eso crees que miento, porque tú te guías por el Gregorio oficinista y no por el Faroni poeta (1993: 229).

Al darles nombres a las cosas, Gregorio-Faroni es consciente del mundo y de sí mismo:

> La poesía es como la religión. Por eso el Señor tiene tantos nombres: Jesús, Cristo, Jesucristo, Yavé, el Salvador, el Mesías, el Cordero, el Redentor, el Verbo, el Nazareno, el Hijo de Dios, y más que no me acuerdo ahora. Y lo mismo pasa con las cosas. Si te fijas, las cosas que tienen más de un nombre siempre son mágicas, y lo que hacemos los poetas es ponerles a las cosas nombres nuevos, para hacerlas misteriosas[62] (1993: 229).

Gregorio percibe varias veces que la farsa está llegando a su fin y varias veces, también, cree que va a claudicar. En una carta que envía con el seudónimo de Faroni, le escribe a Gil: «A veces pienso que soy una ilusión de mi biógrafo» (1989: 236); pero casi inmediatamente se anima a decirle al maestro de la tertulia: "–¿Sabe? –dijo–. Yo soy Faroni –aunque su intención primera era decir: «¿Sabe? Yo soy Gregorio Olías, el biógrafo de Faroni»". (1989: 239). A poco, le confía a Angelina un plan para recuperar su nombre:

> Además, ahora voy a escribir una novela. Con mi nombre, Gregorio Olías. Ya tengo el título pensado. Se llamará *Faroni*, a secas, y será la historia de un artista incomprendido –y se sintió tan sobrado de fuerzas para componerla, que de pronto tuvo de ella una visión espléndida y real, y con todos los pormenores de estilo, trama y personajes–. Es como si ya estuviese escrita –dijo, en un tono dulce y sobrecogido, como si hablase por boca de un espíritu (1993: 240).

En la Tercera Parte se desarrolla la persecución a Gil, por parte de Gregorio; una buena ocasión para continuar con la manía de poner nombres, un juego del lenguaje que se conecta directamente con la necesidad de perseguir la ficción, para que ella no se pierda entre las calles de una ciudad ahogada de realidad:

> Más allá, cuando disminuyó el gentío, pensó en abordarlo. Se le ocurrió que, haciéndose pasar por Gregorio Olías o por cualquier otro emisario de Faroni, podía exigirle que abandonase la ciudad, suplicarle en nombre del progreso aquel sacrificio memorable. Pero tuvo miedo de enfrentarse a él cara a cara, o de que la fe de Gil, debilitada quizá por la ausencia de las maravillas prometidas, no diese para tanto. «Primero la fe, después el sacrificio», se dijo. Casi inmediatamente, y como para olvidar aquella tentación, se le ocurrió poner nombres a los lugares transitados por Gil: Café de los Espejismos, Esquina del Buen Cordón, Bordillo de los Sobresaltos, Chaflán del Elixir, y con aquellas invenciones intentaba burlar la amargura, que lo ganaba por momentos (1993: 272).

[62] "En efecto, una metáfora no opera nunca sola, una llama a la otra; y cada una permanece viva preservando su poder de evocar el conjunto entero. Así, en la tradición hebraica, Dios es llamado Rey, Padre, Marido, Señor, Pastor, Juez, –y aun Roca, Fortaleza–, Redentor, Salvador sufriente" (Ricœur, 1985: 21).

Cuando Gregorio necesita desprenderse de Faroni, lo hace sin escrúpulos, como si ya no pudiera separar la verdad de la mentira o la mentira de otra mentira:

> Y además, ¡si Marilín es la mujer de Faroni!
> –Pero entonces ¿Faroni no eres tú?
> –Sí y no. Vamos a ver. Mira, yo tengo el seudónimo de Faroni, que es un hombre real. Un gran artista, por cierto, un genio como hay pocos. Y mi nombre se lo dieron a Faroni de seudónimo. Nos trocamos los nombres para despistar a la policía. Y Marilín es la mujer de Faroni. Pero claro, Gil cree que es mi mujer porque cree que yo soy Faroni, y que tú eres la mujer de Faroni, a quien él confunde con Gregorio Olías. ¿Comprendes ahora? (1993: 280).

Cuando Gregorio se inscribe en la pensión, recupera el seudónimo de Faroni:

> Gregorio se vistió a toda prisa y en un instante rellenó la ficha y preparó el dinero. Quizás aquellas urgencias le fuesen favorables. Tal como ya tenía decidido, en el nombre puso Augusto Faroni, con su verdadera caligrafía, para que no se le notase la mentira, y en el estado civil puso una "S", y más abajo –y esto era lo fundamental, pues ante todo debía hacerse pasar por forastero– natural de Villapanuco, pueblo que no sabía si se acababa de inventar o lo había leído en alguna novela. Tampoco dudó mucho en la edad. Se quitó ocho años, aunque respetando, eso sí, la verdadera fecha de nacimiento, y finalmente eligió la profesión de escritor y consultor de ventas (1993: 285).

Poco antes de finalizar su periplo, Gregorio idea la recuperación de su primera identidad, para ello deberá desandar el camino: abandonar a Faroni, primero, y luego abandonar al Gregorio Olías adulto, para arribar, finalmente, al prístino, al original, al de la infancia:

> Estaba seguro de que todo saldría según lo convenido, y se puso a enumerar las partes del plan. Primero: llamar a Gil, que estaría a punto de salir de la oficina, para notificarle la muerte de Faroni. De ese modo los dos se verían obligados a renunciar a sus identidades ficticias y a iniciar una nueva vida, donde comenzasen por aceptar el papel que el destino les tenía señalado. Segundo: visitar a Angelina, contarle la verdad aproximada, recoger los pertrechos de la fuga y escapar en un tren. ¿A dónde? Hacia los lugares de la infancia (1993: 350).

Convencido de que ha matado a la dueña de la pensión[63] y siendo un desocupado, Gregorio inicia la huida de la ciudad. Antes da por muerto a su seudónimo Faroni, ya

[63] En esta y en otras secuencias de otras novelas, Landero manifiesta una habilidad asombrosa para utilizar las artilugios propios del género policial. En una entrevista de 1994 (Prieto, 1994: 9) el autor confesaba su inicial interés por las novelas policíacas: "Quizá pueda pensarse que no es un buen aprendizaje literario, pero ese tipo de novela te enseña mucho, sobre todo a cierta edad. Te enseña a construir una historia, por ejemplo, y a crear ambientes. Son malas novelas, de acuerdo. Pero las malas a veces están bien hechas, del mismo modo que puede haber una buenísima novela mal hecha. Y yo creo que fue allí donde aprendí a contemplar panorámicamente una historia, cómo se manejan el espacio y el tiempo".

desdoblado y separado aparentemente en forma definitiva de él. Lo hace asumiendo una nueva máscara:

> Apenas bajó del autobús. Buscó una cabina telefónica y oyó a lo lejos el saludo nasal: «Aquí Requena y Belson. Gil al habla. Dígame». Gregorio se llevó una mano a la boca, para deformar la voz, y poniendo en ella un intrincado acento inglés, contó que era Nick Porter, presidente del Centro Cultural Amigos de Faroni en América, que acababa de recibir un télex de la India y que llamaba para dar una mala, funesta, trágica noticia.
> –Escuche y no hable –dijo–. El gran Faroni ha muerto. No decir nada, mister Mounro […] Ahora, no hace falta abandonar ciudad. Quédese en ella y sea feliz. […]
> Gregorio creyó salir de la cabina telefónica sinceramente compungido con la noticia de su propia muerte. […] Y la sospecha se hizo certidumbre al advertir que había sentido más la muerte de Faroni que la real y humilde de Paquita (1993: 351).

José García (1995) distingue entre Faroni (sujeto vivencial) y Gregorio (sujeto escritural) y se refiere al nacimiento y muerte de ambos. Comprendemos nosotros que hasta el final de la novela Gregorio no muere: no solo sobrevive, sino que vive y perdura como personaje central y "sujeto escritural":

> *Juegos de la edad tardía* es la crónica dilatoria del nacimiento y muerte de Augusto Faroni como sujeto vivencial, y del nacimiento y muerte de Gregorio Olías como sujeto escritural ("biógrafo") de la farsa en la que vive el primero. Una vez muerto el personaje, el escritor tiene a su disposición un material no vivible sino vivido, aquiescente, dispuesto a la manipulación; ésta es la base de un "Plot" perfecto (cerrado), exento de las contingencias que quedaron eliminadas con la muerte. La escritura puede comenzar. […] Muerto Faroni, Gregorio ya puede asumir sin peligro ese papel secundario que se asignó en el argumento principal: será el biógrafo del poeta (García, 1995: 111-112).

Así explica Ruiz de Aguirre (2005) la muerte de Faroni:

> Poco a poco se va acostumbrando a su hiperidentidad y se va adentrando en los placeres y en los riesgos de la invención, hasta que la realidad amenaza con penetrar en sus ensueños, con la visita de Gil a la ciudad. Entonces a Gregorio no le queda más remedio que, con gran dolor de su corazón, asesinar a Faroni y escapar hacia delante, abandonando su vida. Todo para no ser descubierto. Todo para no perder la ilusión de su juego tardío (2005: 512).

El nombre sucumbe al seudónimo: en los planes de Gregorio es preferible matar el nombre y hacer pervivir el seudónimo, el honor, "el buen nombre" del ideal:

> Cerca ya del barrio, pensó otra vez en Gil, y al hilo de la evocación decidió que, antes de entregarse, debía hacer al menos dos cosas: una, despedirse de Angelina; otra, acercarse al café y allí mismo escribir y encomendar al camarero una carta para Gil, donde pensaba decirle que él, Gregorio Olías, iba a entregarse y a confesar un crimen del que no era culpable, con el propósito de

> proteger (por razones que ahora no tenía tiempo ni ánimos de explicar) el buen nombre de Faroni (1993: 352).

En casa de don Isaías, Gregorio descubre en el periódico que doña Paquita, la señora de la pensión en la que se alojó y a quien golpeó y consideró muerta, está fuera de peligro. Lee la crónica periodística y declara enérgicamente que "Casi todo lo que dice ahí es mentira" (1989: 379):

> –Me han difamado –dijo–. Soy víctima de una conjura –y se sintió lleno de dignidad y de razón.
> –¿Pues qué ha ocurrido, hijo? –preguntó don Isaías.
> –Pues que me persiguen. Me confunden con otro –y se puso a pasear por la terraza.
> –Y ¿con quién?
> Gregorio se detuvo indeciso, con la barbilla en una mano.
> –Con Faroni –murmuró.
> –Entonces, ¿es que Faroni existe?
> –Sí, claro que existe –dijo Gregorio sorprendido–. Vive en el extranjero. Yo soy su representante. O mejor dicho, era, porque murió ayer, en la India, asesinado (1993: 379).

El Epílogo de la novela describe el derrotero de la última huida de Gregorio. Durante doce días deambula "hacia los lugares de la infancia" (1989: 383) hasta encontrar una casa baja, casi en ruinas, con un cartel que anuncia CÍRCULO CULTURAL FARONI. En ese lugar se produce el encuentro con Gil, donde "los dos hombres se miraron largamente, boquiabiertos y absortos" (1993: 389):

> –Así que tú eres… –susurró Gregorio.
> –Sí –dijo Gil, acompañándose con rápidos cabeceos de afirmación–. Yo soy Gil. Dacio Gil Monroy. Y usted es, déjeme adivinarlo, usted es… –y extendió una mano imprecisa.
> –Gregorio Olías –dijo Gregorio lentamente, como si soñase las palabras.
> –¡Gregorio Olías! –se maravilló Gil–. Entonces, lo han soltado de la cárcel (1993: 389).

Sin embargo, Gregorio Olías no es el mismo del principio, simplemente porque el nombre tampoco lo es. Este hombre nuevo es primo hermano de su seudónimo Faroni y biógrafo de él: "Soy su más grande admirador, e intento imitarlo en lo que pueda" (1993: 391). De esta manera, Gregorio trata de conciliar las partes: la verdad y la mentira.

Llama la atención de José García (1995) que don Quijote, moribundo, abdica de su nombre ficticio, es decir, del único nombre que a lo largo de las dos partes de la obra usó el narrador, pues el "verdadero" (Alonso Quijano) apareció envuelto en dudas desde el principio: "Por el contrario, el narrador de *Juegos de la edad tardía* nunca se referirá a sus

personajes mediante los nombres «Faroni» o «Dacio», apelativos que los personajes, sí usan entre ellos" (García, 1995: 112).

El fin de las aventuras coincide con el principio de una vida eglógica: ser agricultores de una reciente Arcadia, y con ello mudar los nombres, flamantes seudónimos para nuevos fragmentos de existencia y un nombre que brinda una unidad provisoria, la de Gregorio Olías:

> –Y si quieres –añadió Gil– nos cambiaremos los nombres, sobre todo el tuyo, para despistar a los secuaces. Déjame que te dé un nombre nuevo.
> –¡Adelante, Dacio! ¡Bautízame ahora mismo!
> –Pues entonces, te llamarás, ¿qué te parece Lino Uruñuela? Me lo acabo de inventar, y debe ser único en el mundo.
> –Lino Uruñuela. ¡De acuerdo! –dijo Gregorio–, pero con una condición. Que entre nosotros, y para siempre, sea sólo Gregorio Olías.
> Sellaron el acuerdo con un largo apretón de manos.
> –¿Sabes? –dijo Gil, con un pie en el umbral–. Y a la tierra le vamos a llamar «Villa Faroni». ¿Qué te parece? (1993: 394).

Para Riley, el género pastoril es, dentro de la ficción de la época de Cervantes, el que más se acerca al mundo ideal de los universales y su culto de la sencillez supone la más extrema afectación, la novela pastoril incita a la parodia y a la burla (Riley, 1966: 272).

Esta vez, es Gil el que bautiza, el que se ha "gregorizado": "–¡Pues entonces, ¡no se hable más! Y ahora por el camino veremos cómo le llamamos al pozo, a la huerta y al perro que tengo pensado comprar" (1989: 394). El reestablecimiento del equilibrio inicial llega con la renovada intención de continuar dando nombres a las cosas, pues el afán de crear con el lenguaje es inherente a ellos, así como las reglas son constitutivas al juego. Las reglas no son sobreañadidas, al modo de un reglamento exterior aplicado a movimientos que tendrían ya su propia organización (como un reglamento deportivo respecto de los participantes), sino que surgen como normas que deben regir cada puesta en juego, y repetibles cuantas veces sea necesario.

Para Ruiz de Aguirre:

> Faroni terminará por tomar vida propia, pero su existencia debe afrontar una terrible amenaza: la visita de Gil a la ciudad, que podría desenmascarar al impostor y sacar a la luz la superchería. Este grave peligro arrastrará a Gregorio a un infierno moral de indignidad que se manifestará en su falta de aseo, en su amistad con Antón Requejo, en su degradación profesional, en su aceptación del dinero de Gil, en el robo del carrito de los recados, acompañado para mayor inri del agravante de borrachera, a la huida nocturna, al asesinato (que afortunadamente no resulta ser tal) e incluso a plantearse un suicidio en el que Gregorio piensa orgullosamente como solución a la ridícula situación que se ve obligado a afrontar.
> Al igual que don Quijote muere al terminar la obra, Faroni debe desaparecer para convertirse en inmortal. Paradójicamente, la decisión de matarlo, completa

> la invención de su identidad y, por tanto, lo salva para la eternidad. Y también le sirve a Gregorio para salvarse a sí mismo, como Gregorio Olías, biógrafo del maestro, que alcanzará por fin uno de sus sueños: dedicarse a la agricultura, el pastoreo y las actividades intelectuales en recuerdo del gran Faroni (2005: 501, 502).

García Matarranz (1991) se pregunta qué solución –sino la huida al campo– le queda a un nuevo ser nacido de la muerte de los dos "yoes":

> La verdad es que la naturaleza siempre fue una tentación para los desencantados de la vida urbana. Ya nuestra literatura renacentista planeó el tema del "menosprecio de la corte y la alabanza de aldea", recogido de forma admirable en "La vida retirada", cuyos ecos resuenan en *Juegos de la edad tardía.* […] El Gregorio que encontramos al final de la novela es un ser nuevo, nacido de la muerte del poeta Faroni y del hombre urbano que había consumido sus mejores años saboreando la frustración de una vida sin identidad (1995: 517, 518).

Para Buendía López (1991), no hay tales alabanzas ni menosprecios porque "los verdaderos espacios de la obra suceden siempre en el interior de los protagonistas" (1991: 138).

Oleza (1993 b: 18) interpreta el desenlace de la ficción en clave política, puesto que la consumación de las aventuras coincide con el declive del General, y observa que Gil basa buena parte de sus expectativas en la desaparición física del mandatario: Gil incita a Olías para que se quede con él: "Aquí no te van a encontrar. La tierra está lejos del pueblo. Estaremos un año o dos allí metidos, y luego, si quieres, podrás llamar a tu mujer. Además, he oído que el General está enfermo y que no durará mucho. Luego, las cosas serán distintas" (Landero, 1993: 393).

Nosotros asociamos este final bucólico de la novela con la dependencia simbiótica entre la poesía y la vida, que se buscan, pierden, persiguen y unen durante toda la novela. Volver al campo, hacerse agricultor, no es simplemente un retorno a la vida campesina, sino un regreso al pasado, en un sentido cronotópico[64] del término. Aludimos a un pasado que es el

[64] "M. Bajtín ha subrayado la íntima comunión de espacio y tiempo en el objeto estético –lo que Bajtín llama *cronotopo*– y cómo esa íntima conexión caracteriza mejor que ningún otro aspecto cada uno de los géneros novelísticos. 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" (Beltrán Almería, 1992: 46). A propósito de esta inconcreción, apunta Landero: "Gil, desde su lejana provincia, ha mitificado la metrópoli: cuna y sede de la cultura, la ciencia y el progreso, el mundo mágico de la modernidad, capaz de todo prodigio y toda redención. La ciudad es el espacio en el que los sueños, personales y colectivos, son realizables. El escenario donde acabarán finalmente triunfando los viejos sueños de la Ilustración. En pocas palabras: el lugar donde la utopía es posible. Eso es más o menos lo que significa la ciudad para Gil. La provincia, sin embargo, Gil la siente como un exilio, como un ámbito apartado, bárbaro, adonde no llegan las ideas redentoras, emancipatorias, de la modernidad. Es el espacio de los viejos tiempos. Y, simbólicamente, es

de la prodigiosa niñez[65], pero que también es el del siglo XIX; y a una lejanía del presente, que es el tiempo de la adultez, pero también es el del siglo XX:

> Venir de Alburquerque a Madrid, y no digamos del campo a Madrid, era un poco como hacer un viaje del siglo XIX al siglo XX. Y eso es lo que hace Gil, llamar casi del campo, no del pueblo sino del campo, e incluso llamar del siglo XIX al siglo XX, demandando noticias acerca de la modernidad y de la utopía de la modernidad; de todas las promesas que nos hizo la modernidad y que no se cumplieron en su mayoría (Landero, 2002: 7).

Comprendemos que, al traslado espacial, se le añade un sentido metaliterario, un reaparecer en el principio, un viaje hacia lo natural, hacia el-sí-mismo, en donde se halla la verdad poética. Gregorio Olías –escritor y biógrafo– regresa a la Arcadia de su niñez rural, al lugar mítico, que a la distancia simboliza el resguardo y la sencillez pastoril.Este retorno al origen nos permite analizar de nuevo la dualidad de los juegos del lenguaje, pues decimos "origen" en un doble sentido: como principio de la vida y génesis de las ficciones:

> Luis Landero vincula su "manantial secreto" (p. 119) –trasunto de la mitológica fuente Castalia– con sus propias experiencias vitales. El lema "acuérdate de que vives en un país lejano" es el consejo formal que Manuel Pérez se da a sí mismo. La frase porfía en las experiencias del escritor como origen de sus mundos literarios, y por eso le atañe la contraposición (o la identificación) vida / literatura (Molina Fernández, 2003: 564).

---

también el espacio del fracaso, de la mediocridad, de la realidad gris y degradante frente a la brillantez liberadora de la utopía. Ésa fue la razón (dicho sea de paso) por la que no pude poner a la ciudad el nombre de Madrid, que es el lugar donde transcurre casi toda la acción. Porque, en ese caso, tendría que haber nombrado también la provincia en que vive Gil, y entonces hubiese incurrido en un caso flagrante de inverosimilitud. Si Gil está en Huelva, por ejemplo, ¿por qué no toma el tren y se viene a Madrid un fin de semana?, se hubiera preguntado con razón el lector. No: la provincia tenía que estar definida por su extrema lejanía: desde allí, la ciudad es casi inalcanzable, como un sueño o un espejismo, y los nombres hubieran roto esa ilusión" (Landero, 2005: 12).

A esta ausencia concreta de un cronotopos ideal se la llama "utopía: "La función de la utopía es entonces proyectar la imaginación fuera de lo real en otro lugar que es también ningún lugar. Éste es el primer sentido del término 'utopía': un lugar que es otro lugar, un otro lugar que es ningún lugar. Habría que hablar aquí no solo de utopía sino de ucronía, para subrayar no solo la exterioridad espacial de la utopía (otro lugar), sino también su exterioridad temporal (otro tiempo). [...] La utopía es un ejercicio de la imaginación para pensar en otro modo de ser de lo social" (Ricœur, 2001: 337).

[65] "En mi infancia, como en todas las infancias, los cuentos que me contaban comenzaban diciendo: «Hace mucho tiempo en un país lejano», y a partir de ahí empezaban a ocurrir prodigios de lámparas mágicas, de cuevas vehementes de tesores, de reinos submarinos, de princesas cautivas de dragones. Y había también palabras mágicas, poderosas, como «abracadabra» o «ábrete, Sésamo», capaces de obrar mil maravillas. Y yo pensaba: Qué mala suerte he tenido de nacer en este pueblo y en esta época, donde ya no hay portentos ni palabras mágicas, porque todo lo extraordinario ocurrió hace mucho tiempo en un país lejano. Y transcurrieron los años, y un día miré al pasado y descubrí que era entonces, en la niñez, y en mi pueblo, cuando vivía en un país lejano, lleno de maravillas que no supe ver hasta que la nostalgia me lo devolvió poetizado por la memoria. Y, del mismo modo, otro día descubrí la poesía y leí: «Yo voy soñando caminos de la tarde», y me quedé pasmado, porque de pronto el poeta había conseguido convertir las palabras diarias y sencillas en palabras nuevas y mágicas. Como dice Chéjov: «El escritor debe hacer poderosas las palabras humildes, e interesantes a la gente vulgar».

Observar y sentir. Ahí están todas las maravillas y todos los tesoros. Por eso yo os invito a que os digáis cada día a vosotros mismos: «Recuerda que vives en un país lejano», para que no esperéis más prodigios que los que conquistéis con vuestra mirada y vuestro corazón" (Landero, 2008: 16).

A ese cronotopos original, lejano y mítico es al que Beltrán Almería (1992: 47) denomina “el país de Maricastaña”.

Hay múltiples juegos y el final de la novela da cuenta de ello. Los juegos se hacen obsoletos y caen consecuentemente en la inactividad y el olvido para ser sustituidos por otros en razón de las necesidades comunicativas o las circunstancias humanas. Estos nuevos juegos no traen consigo la confesión esperada, de tal manera, podemos afirmar que Gregorio guarda el secreto de su farsa y promete, con ello, nuevos artificios. Dice Ruiz de Aguirre:

> Cuando se reencontró con Elicio en la verbena se sintió ridículo ante ese apodo, Faroni, que su suegra confundió con otros aún más cómicos (“Y ¿cómo te llamaba, Meloni o Peroni?”, 97), y ahora se encuentra con la ocasión de vindicarlo, de llenarlo del contenido que siempre quiso otorgarle. Eso sí, al renunciar a la personalidad impostada de héroe, volverá a llamarse Gregorio Olías, pero se trata de nuevo de un juego de cajas chinas del que tan amigos son Landero y Cervantes: este Gregorio es ahora otra persona, el sobrino del primero y el biógrafo del gran Faroni (2005: 504).

Coincidimos con Ruiz de Aguirre (2005: 512, 513) en que el final de la novela nos muestra cómo las peligrosas travesuras de Gil y Gregorio se van a convertir en un nuevo juego tardío, pues cada uno asumirá una nueva identidad, diferente de la que tenía al comenzar la obra. Uno será Dacio y otro Lino Uruñuela, y se irán turnando para ser pastores y hortelanos en Villa Faroni.

Observa José García (1995) que tras la muerte de Faroni, Dacio/Gil pretende prolongar la farsa nominal y que Olías va a recibir un nuevo apelativo, pero insiste en no perder su verdadera identidad como Gregorio:

> “Lino Uruñuela. ¡De acuerdo! –dijo Gregorio–, pero con una condición. Que entre nosotros, y ya para siempre, sea sólo Gregorio Olías” (369). (Nótee, de paso, que Olías está aquí tejiendo un “complot” de carácter bien diferente a los de antes: la razón por la que admite el cambio de nombre propuesto por Gil no es, como éste sugiere, la persecución política a la que podría verse sometido por su asociación con Faroni, sino, mucho más prosaica, la de protegerse de la policía que pudiera venir a buscarle en relación con los sucesos que tuvieron lugar en la pensión) (García, 1995: 113).

La obra termina con una invitación a continuar con el nuevo juego: “¡Adelante! –gritó Gregorio, y salieron juntos a la calle” (1989: 369).

2) Juego del lenguaje "verdad-mentira" (desarrollo de la aventura)

Avizora Vattimo (1995: 36) que conviene leer el escrito de Heidegger *Sobre la esencia de la verdad* porque en él se señalan dos significados de lo verdadero: lo verdadero como conformidad entre la proposición y la cosa, y lo verdadero como libertad, es decir, como apertura de aquellos horizontes en los que cualquier adecuación se torna posible; entre estos dos sentidos, sin duda –para Vattimo–, es justo privilegiar al segundo.

Para Vattimo (1992: 89), todo el discurso de *Verdad y método* está planteado bajo el influjo del modelo metódico de las ciencias positivas, que ha identificado, generalmente, la verdad con el método. Se trata ahora de redescubrir la experiencia de verdad que se hace fuera de estos contextos metódicos. Para aclarar qué significa "experiencia de verdad", Gadamer retoma y enfatiza el término alemán *Erfahrung* –experiencia– en el sentido que este tiene en Hegel y en su concepto de fenomenología como "ciencia de la experiencia de la conciencia". En general, dice Gadamer, podemos hablar de experiencia de verdad allí donde hay verdadera experiencia, es decir, allí donde el encuentro con la cosa produce en el sujeto una efectiva modificación. Experiencia de verdad es así experiencia verdadera; se define como un evento que transforma la conciencia, la desplaza y la disloca. La experiencia de verdad lleva al sujeto "fuera de sí", lo involucra en un "juego"[66] que, según Gadamer, trasciende a los jugadores y los arroja a un horizonte más comprensivo que transforma de modo radical sus posiciones iniciales.

Procurando definir la ontología débil, Vattimo (1995: 37) nos conduce a una noción de verdad muy afín a la doctrina de los juegos lingüísticos de Wittgenstein: lo verdadero-conforme (verificado de acuerdo con las reglas de cada uno de los juegos) se sitúa en el horizonte abierto del diálogo. De esta manera, lo verdadero se alcanza y se consolida en los distintos lenguajes de la razón y no se impone en nombre de ninguna fundamentación ontológica de esos lenguajes. Lo verdadero no posee una naturaleza metafísica o lógica, sino retórica.

A la luz de Heidegger, verdad y no-verdad no son indiferentes la una a la otra, pues ambas desvelan la esencia:

> Como, de todos modos, la verdad es en su esencia libertad, por eso, en su dejar ser a lo ente, el hombre histórico también puede no dejarlo ser como ese ente que es y tal como es. Cuando esto ocurre, el ente se ve ocultado y disimulado. Toman el poder las apariencias. En ellas se hace patente la inesencialidad de la verdad. Pero como en cuanto esencia de la libertad, la libertad existente no es

[66] Véase H. G. Gadamer, *Verdad y método*, cit. págs. 132 y sigs. (trad. cast. cit.).

> una propiedad del hombre, sino que el hombre sólo ex-siste en cuanto posesión de dicha libertad y sólo de ese modo se torna susceptible de historia, por eso la inesencialidad de la verdad tampoco puede surgir a posteriori de la simple incapacidad o dejadez del hombre. Por el contrario, la no-verdad tiene que proceder de la esencia de la verdad. Es sólo porque verdad y no-verdad en esencia no son indiferentes la una a la otra, sino que se pertenecen mutuamente, por lo que una proposición verdadera puede aparecer en la más violenta de las oposiciones respecto a la correspondiente proposición no verdadera. Por eso, la pregunta por la esencia de la verdad sólo llega hasta el ámbito originario de lo preguntado por ella cuando, partiendo de una mirada previa a la plena esencia de la verdad, también incluye en el desvelamiento de la esencia la meditación acerca de la no-verdad (Heidegger, 2000: 151).

Volviendo a Wittgenstein, señala Diego Marconi (Vattimo, 1995: 229) que en los años 1930-1931 Wittgenstein mantuvo un "breve flirteo con el verificacionismo" y pareció inclinarse a considerar la verificabilidad de un enunciado como el criterio que permitía determinar si aquel poseía o no un sentido.

Para Diego Marconi (Vattimo, 1995: 230), cuando Wittgenstein afirma que el sentido de una proposición es el método de su verificación no excluye aquellas cuya verdad o falsedad no pudieran determinarse a través de los métodos empleados por las ciencias empíricas y, más en concreto, por la física; al contrario, significa preguntarse por los diversos procedimientos mediante los cuales llegan los hombres a determinar la verdad o falsedad de enunciados de diverso tipo. Wittgenstein utiliza la expresión de las "ruedas que giran en el vacío" (*leerlaufende Räder*). A primera vista, una "rueda que gira en el vacío" es un enunciado que no puede verificarse en modo alguno y que, por lo tanto, carece de sentido, puesto que dentro de un esquema conceptual, cada elemento debe desempeñar una función y, en este sentido, "engranar" con los otros conceptos.

Ricœur nos invita a que reconsideremos nuestro concepto convencional de verdad, es decir, que dejemos de limitarla a la coherencia lógica y a la verificación empírica, para que pueda tomarse en cuenta la pretensión de verdad vinculada con la acción transfiguradora de la ficción[67].

La verdad-mentira y la verdad-ficción[68] se enlazan en *Juegos de la edad tardía*, según las entendemos a la luz de la teoría de Carlos Castilla del Pino. Para referirse a la Historia y la

[67] P. Ricœur, *Du texte á l'action*, p. 24. En Corona, 2005: 99.

[68] Los conceptos de verdad o mentira, de fición y realidad resultan poco adecuados para describir esta vertiginosa circulación social. Con razón Landero, en una entrevista publicada en *Guadiana* ("La razón de la edad madura") explica cautelosamente lo que otros han llamado la mentira o la falsificación en la base de la acción de la novela: "los personajes del libro viven una mentira relativa… una mentira a medias o una mentira verdadera. Los personajes intentan hacer realidad lo que viven en sus identidades ficticias". Pero si se considera que los personajes una y otra vez denuncian su propia condición como una de falsedad existencial, resulta que la

Literatura como elementos de ficción, Carmen Iglesias (2002) recoge tres acepciones del término verdad: verdad-falsedad, verdad-mentira y verdad-ficción.

> Castilla del Pino ha distinguido tres acepciones del término verdad, que son oportunas para el análisis junto con sus oponentes: Una primera, verdad-falsedad, radicaría en un nivel cognitivo; es el nivel de la lógica y la matemática: 2+2=4 es verdad, 2+2=5 es una falsedad, o mejor sería decir un error (con menos connotaciones éticas que «lo falso»). Una segunda acepción, verdad-ficción, estaría en el nivel del mundo empírico/mundo mental: atañe a la realidad de un mundo exterior referencial y a la ficción o fantasías de un mundo interior en el que habitan sueños, proyectos, ensoñaciones, etc. La tercera, verdad-mentira, se refiere a un nivel normativo, deóntico o ético: afecta a la veracidad-mendacidad o sinceridad-insinceridad (Castilla 1985 y 1988).

Aclara Iglesias que lo que llamamos mentira es susceptible de analizarse en distintos niveles: cognitivo, empírico y deóntico; y nos recuerda que Vargas Llosa tituló uno de sus ensayos sobre la novela moderna, *La verdad de las mentiras* y rotuló como "la mentira de las verdades" a una de sus "Piedras de toque" en donde hablaba de historia y literatura y acababa señalando con justeza: "Mentir para decir verdades es un monopolio exclusivo de la literatura, una técnica vedada a los historiadores" (El País. 31-10-1999: 15-16).

En la misma tensión del "mentir para decir verdades" podemos ubicar la "verdad metafórica" o "metáfora viva", referida por Ricœur:

> el "lugar" de la metáfora, su lugar más íntimo y último, no es ni el nombre ni la frase ni siquiera el discurso, sino la cópula del verbo ser. El "es" metafórico significa a la vez "no es" y "es como". Si esto es así, podemos hablar con toda razón de verdad metafórica, pero en un sentido igualmente "tensional" de la palabra "verdad" (1975: 15).

Admitimos que la mentira es susceptible de analizarse en distintos niveles, incluso dentro de la perspectiva empírica, podríamos trazar diversas prácticas, entre las que ubicaríamos la de la salud mental. Fernández Sastre (1992) aborda la reflexión psicopatológica de los personajes de la primera novela de Landero. Términos tales como"psicópata abúlico e inseguro de sí mismo" (Gil); "psicópata necesitado de estimación" (Gregorio); "mitomanía vanidosa"; "impulsión narrativa"… recorren el psicodiagnóstico realizado por el psiquiatra en unas Jornadas sobre Psiquiatría, Psicoanálisis y Literatura, realizadas en Orense, en 1991.

Cuando en junio del año 2004 Álvaro Pombo García de los Ríos ingresa en la Real Academia Española, pronuncia el discurso "Verosimilitud y verdad". Señala allí una primera pareja de conceptos, opuestos entre sí en la definición tradicional, verosimilitud y verdad. Una

---

identidad ficticia viene a ser más auténtica, originada más libremente y finalmente asumida y aceptada a pesar de las complejas y no deseables consecuencias" (Pope, 1992: 6-7).

segunda: a la verosimilitud correspondería el pensamiento narrativo, y a la verdad, el pensamiento discursivo o racional. Indica, también, una tercera pareja de conceptos: realidad e irrealidad, correspondiendo la realidad a la verdad y al pensamiento discursivo; mientras que la irrealidad correspondería a la mera verosimilitud y al pensamiento narrativo. Añade una cuarta pareja de conceptos: posibilidad frente a existencia real o, sencillamente, existencia. A la verosimilitud correspondería la posibilidad, a la verdad la existencia real. La quinta oposición establece momentos de la verificación: la verosimilitud nos proporcionaría una verificación probabilística y privada, mientras que la verdad exigiría una verificación pública, es decir, intersubjetiva. La verosimilitud nos llevaría al territorio de las convicciones privadas que pueden parecernos ciertas o inciertas según los casos, pero que no acaban de ser confirmadas por todos intersubjetivamente, que no acaban de ser públicas.

Observa Pombo que el concepto de verosimilitud aparece en la tradición por contraste con un concepto muy preciso de verdad: el de la verdad como adecuación entre el entendimiento y las cosas. El académico recoge del *Diccionario de Autoridades* diferentes matices en esta noción nominal de verdad: se llama verdad a la certidumbre de una cosa que se mantiene la misma sin mutación alguna; en este sentido, Dios sería la suma y eterna verdad, y las demás cosas se dirían verdaderas por su correspondencia a la idea divina. Vislumbra, también, que dentro de esta misma estricta lectura del *Diccionario de Autoridades*, verdad se toma por la conformidad de una cosa con la razón, de tal suerte que convence y persuade a su creencia como cierta e infalible. Así, verdad se llama a aquella máxima o proposición en que todos convienen y nadie puede negar racionalmente por fundarse en principios naturalmente conocidos. La verdad se toma también como una virtud que consiste en el hábito de hablarla siempre, o corresponder a las promesas: es la veracidad. Verdad se toma por la expresión clara, sin rebozo ni lisonja, con que a alguno se le corrige o reprende. Y con esto llega Pombo a la última acepción de verdad en el *Diccionario de Autoridades*, por la cual verdad significa la realidad o existencia cierta de las cosas. Todas estas acepciones nos sitúan en el ámbito del lenguaje común, que todos entendemos, y también en el lenguaje científico de los científicos cuando tienen que utilizar el lenguaje ordinario para comunicarnos a todos sus hallazgos. Lo que le interesa destacar al académico es que en esta noción de verdad se da adecuación entre el entendimiento y la cosa, cuanto más estricta mejor, mientras que en la noción de verosimilitud se da un tipo de adecuación ligera o flotante: un parecido con la verdad que no llega a ser adecuación plenaria.

> Puestas así las cosas, tendríamos que reservar estrictamente la noción de verosimilitud para las narraciones, y reservar la noción de verdad para todas las

> maneras de hablar estrictas y rigurosas Y esto contrasta con nuestra convicción de que en las novelas se nos narra cómo el mundo realmente es, verdaderamente es. El libro de Jerome Bruner titulado *Realidad mental y mundos posibles* se subtitula *Los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia*. Si nos detenemos en este subtítulo, damos con una pista interesante. Si consideramos que las novelas, las narraciones, son sistemas construidos por la inteligencia humana, y por la imaginación humana, para dar sentido a la experiencia, entonces, el problema de la cantidad y de la clase de verdad que contienen las obras narrativas se nos aclara mucho (Pombo García de los Ríos, 2004).

Los juegos del lenguaje "verdad-mentira" que nos ofrece la novela de Landero se implantan en estas consideraciones de Pombo, puesto que "la verdad" de la ficción no es sinónimo de "la certidumbre" de una cosa que se mantiene la misma sin mutación alguna, pero tampoco podríamos sostener que la adecuación a la realidad es ligera o flotante.

Nos interesa detenernos en el concepto de verdad: "verdad personal", "verdad racional" y, sobre todo, el de "verdad vital", que nos ofrece Luis Rosales, puesto que este adhiere directamente con nuestra tesis del lenguaje como vida:

> La vida es el criterio de la verdad. Y la verdad, ¿en qué consiste? La verdad personal estriba en la adecuación del pensamiento consigo mismo. La verdad racional estriba en la adecuación del pensamiento con las cosas, y la verdad vital estriba en la esperanza que nos hace vivir: esto es, en la esperanza que por darle sentido a nuestra vida, la puede unificar. El testimonio que Don Quijote da de Dulcinea no cabe duda de que es veraz, pero tampoco puede dudarse que es un sueño. No le damos demasiada importancia a esta distinción. Para nosotros, que al fin y al cabo somos poetas, una y otra actitud se completan necesariamente y nos contradicen. Vamos a ciegas por la vida verificando el sueño que nos hace vivir, y en la urdiembre del recuerdo no pueden separarse la realidad y la ilusión. Nunca acabamos de conocernos. [...]
> [...] Don Quijote encarna la verdad vital de Alonso Quijano el Bueno, igual que Dulcinea encarna la verdad vital de Don Quijote. Para que una y otra invención sean verdaderas, han de testimoniarse con la vida" (Rosales, 1985: 614-615).

Si seguimos a Nietzsche, direrмos con Heidegger, que hay dos tipos de verdad en Nietzsche:1) La verdad como fijación del ente (la verdad errónea) 2) La verdad como acuerdo con lo deviniente (el arte). La verdad como tener-por-verdadero es una falsificación, es un error que puede ser inútil (cuando consolida los valores decadentes) o útil (cuando permite la esquematización del caos). El arte, concebido como transfiguración, es un acuerdo con el devenir y de allí que lo considere el valor más alto. Desde este punto de vista, el arte también es un conjunto de mentiras. El arte, como configuración, como creación de formas, es un falseamiento del devenir que no puede ser detenida por ninguna creación formal. Ya que no

hay más que un mundo y este es cruel y feo, es necesario el arte como poder transfigurador, como juego estético (Ambrosini, 2004: 9).

Quizá sea el juego estético del poder transfigurador del arte el que lleva a Croce a afirmar que el artista no engaña a nadie:

> Engañaría únicamente a sí mismo si traicionara su deber de artista, no haciendo caso de la intrínseca necesidad de su misión. Si en su ánimo existiera el engaño y la mentira, la forma que dé a estos hechos, por estética, no puede ser, como forma, engaño o mentira. El artista purifica su otro yo, charlatán, embustero, malvado, cuando sabe expresarlo artísticamente (1973: 139, 1409).

Ambrosini (2004: 10) reconoce en Nietzsche tres planos de la verdad: el plano de la verdad metafísica (verdades, propias de la voluntad de verdad, que deben ser dejadas de lado como mentiras decadentes); el plano del pragmatismo vital (verdades que falsean el devenir pero están puestas al servicio de la vida como voluntad de poder). Y el plano de la verdad originaria (verdad que se opone al error útil del pragmatismo vital y al error destructivo de la metafísica). Dionysos, como divinización del juego representa el abismo de la verdad.

Para Nietzsche[69], tenemos necesidad de la mentira para lograr la victoria sobre esta realidad, esta "verdad", esto es, para vivir.... El que la mentira sea necesaria para vivir, también esto mismo forma parte del carácter terrible y dudoso de la existencia...La metafísica, la moral, la religión, la ciencia –todas ellas son tomadas en consideración en este libro exclusivamente como diversas formas de la mentira–: con su ayuda se cree en la vida. El hombre, para darle solución, tiene que ser un mentiroso por naturaleza; más que cualquier otra cosa tiene que ser, además, artista.

Para Ubach Medina (2001), "la vida real de Gregorio refleja perfectamente la de una época en la que las aspiraciones de alguien como él, y las del país en general, se nutren de una monotonía asfixiante de la que solo se puede escapar por medio de la imaginación". De esa verdad se sale mediante la mentira: esa pareciera ser la premisa inicial.

La mentira es una de las características de los personajes landerianos y, a decir de Gilbert Maurey, es uno de los rasgos que distinguen al hombre del animal: "No es sin talento que este último ejerce el ardid, pero ardid no es sinónimo de mentira" (2000: 9). Pero, para ser más exactos es la mentira –mentira implicada con la verdad– la que caracteriza a nuestros personajes. Hablamos de juego del lenguaje puesto que los significados de verdad y de mentira son reversibles como la realidad misma que crean. Así como la mentira es tal en

[69] Nietzsche, F., KSA 5, Jenseits von Gut und Böse, § 295, p. 237, en castellano *Más allá del bien y del mal*, Madrid, Alianza, 1983: 193-194. (En Ambrosini, 2004 : 9).

relación con una situación determinada en un contexto, así también es el contexto inmediato el que dota de significado a las palabras.

Al principio, en los intercambios de palabras, Gregorio parece proceder por falsedad y Gil, por error; sin embargo, tampoco este es un asunto demostrable. Maurey distingue falsedad de error:

> En la práctica, el error consiste en equivocarse en desmedro propio por ignorancia de la realidad, sea cual sea, o por incierta que fuere. Quien comete un error dice o hace aquello que cree, y que ignora que es falso. Es el caso del tonto, campeón del error por su falta de criterio. Por su parte, el mentiroso no cree lo que dice y, en principio, lo sabe (2000: 18).

Lo cierto es que muy pronto somos testigos de que ambos se ponen de acuerdo en las reglas de juego, "confabulan en la fabulación":

> Para dar el salto de la fantasía a la fabulación necesitamos de la cooperación entre Gil y Gregorio, entre Sancho y don Quijote. Entendemos por fabulación la ordenación en forma de relatos más o menos coordinados en torno a un tema principal o, a veces, en forma de expresiones completamente inadaptadas a las circunstancias de tiempo y lugar. En su base suele estar la vanidad y proviene habitualmente de una compensación imaginativa de complejo de inferioridad o fracasos afectivos seguidos de represión.
> El resultado de esta fabulación encaja bastante bien con lo que A. del Bruck define en 1891 como pseudología (una mezcla de mentira y autoengaño) o lo que describirá como mitomanía Dupré en 1900 (tendencia constitucional de ciertos sujetos a falsear la verdad, a mentir, a forjar fábulas imaginarias, teniendo en cuenta que la disposición a la misma puede ser familiar). Dupré describe varios tipos de mitomanía (vanidosa, maligna, perversa y errante): la de nuestros héroes encajaría con la primera, que sería la del fanfarrón, el charlatán, la de quien alardea de relaciones distinguidas. Dupré introduce también el concepto de *impulsión narrativa*, que explica la estrecha relación que une la mitomanía con la narración.
> Don Quijote intenta afirmar su personalidad a golpe de pura fanfarronería pueril: "Yo sé quién soy –respondió don Quijote–; y sé que puedo ser no sólo los que he dicho, sino todos los Doce Pares de Francia, y aun todos los Nueve de la Fama, pues a todas las hazañas que ellos todos juntos y cada uno por sí hicieron, se aventajarán las mías" (I, 5) (Ruiz de Aguirre, 2005: 511).

¿Qué tipo de juego de lenguaje es la fabulación?, ¿se trata de un juego descriptivo, sin más?... Evidentemente, no. Si fuera solo un juego descriptivo, no hablaríamos ahora del juego verdad-mentira, puesto que en los juegos landerianos decir es hacer: Gregorio dice un enunciado y asume un acto, y hay un "desafortunado" desajuste entre lo que se dice y se hace: "Y parece claro que esto nos compromete a decir que para que una determinada expresión realizativa sea afortunada es menester que ciertos enunciados *sean verdaderos*" (Austin, 2003: 88). Si siguiéramos el camino abierto por Austin, afirmaríamos que los enunciados

realizativos de Gregorio no solo son desafortunados, sino que son falsos, desde un punto de vista constatativo.

El juego del lenguaje "verdad-mentira" prevalece durante toda la novela, según veremos, pero es en el desarrollo de la acción cuando se apropia de los hilos principales de la trama.

Wittgenstein explica la relatividad de lo verdadero y lo falso, puesto que esta categorización surge de la concordancia, es decir, de las reglas del lenguaje acordadas por los jugadores:

> **241**. "¿Dices, pues, que la concordancia de los hombres decide lo que es verdadero y lo que es falso?" Verdadero y falso es lo que los hombres dicen; y los hombres concuerdan en el lenguaje. Ésta no es una concordancia de opiniones, sino de forma de vida (1988: 217).

Incluso, Wittgenstein se anima a sugerir la concordancia de sentimientos que se ponen en las palabras; y que el sentimiento les da *verdad* a las palabras (Leocata, 2003: 176).

Del juego del lenguaje "verdad-mentira" hay indicios persistentes desde el principio y en relación con todos los agentes de la acción. La madre de Angelina, por ejemplo, figura paródica de una imaginería cristiana y castrense, relata como en un cuento, la maravilla de haber conocido a su esposo. En efecto, es posible –como escribe Rosenfield, en relación con la mentira y los recuerdos[70]– que no tengamos "recurso a imágenes inmutables sino a reconstituciones, a productos de la imaginación, a una visión del pasado adaptada al momento presente" (Maurey, 2000: 220). La anécdota que sigue nos demuestra que los recuerdos no son inmutables, sino reconstrucciones de la memoria, y como tales, pueden ser tan mentirosos como las ensoñaciones de Gregorio o la creación de sus ficciones, ya que no existe memoria sin afectos:

> Yo vestía un uniforme azul con ribetes de hilo y babero marino, y llevaba la cara recién lavada con agua de limones y el pelo cogido en una cola de caballo. Habíamos ido de excursión y jugábamos a la orilla de un río, la superiora de gallinita ciega y nosotras asomándonos de medio cuerpo por detrás de los árboles y gritándole alrededor. Y me acuerdo que de pronto se oyeron los cañones y se veían las pompas de humo y el polvo de la caballería. ¿Te acuerdas, Angelina, que te lo contamos muchas veces?
> –Sí, mamá.
> –Luego, no sé cómo, debió de ser el destino, yo me fui por el campo cogiendo moras y me entré en la espesura. Y cuando me di cuenta subía por un cerro y llegué arriba, y había tanto viento que me solté el cabello, que lo tenía negro como el tizón, y me senté en la hierba, bebiéndome los aires. Ya habían parado los cañones y sólo se veía la obra de Dios. Y había tanto silencio que fue

[70] Rosenfield, I. *L' invention de la mémorie, le cerveau, nouvelles donnes*. Prefacio de O. Sacks. París. Ed. Eshel. 1989.

> entonces cuando más cerca estuve yo de que se me apareciese un ángel, y me acuerdo que dije: «He aquí la esclava del Señor». Pero fue él quien apareció, vestido de cadete. Yo tenía los labios manchados de moras y me había puesto en el pelo un aroma de menta. Él traía en una mano la espada desnuda y su caballo venía detrás comiendo tréboles. Me miró y me dijo: «Buenas tardes, reina». Llevaba botas con espuelas, la camisa abierta sobre el pecho, los pantalones justos y el pelo recién peinadao. Con la espada, de un solo golpe, rebanó un lirio, lo pinchó por el tallo y me lo ofreció en la punta dela cero con una reverencia. «Se te cayó de los labios, reina», me dijo. Y yo, creyendo que era el ángel, le contesté «Hágase la voluntad del Señor». Así nos conocimos. ¿Qué te parece a ti, Gregorio, si no era un ángel mi marido? (1993: 66-67).

En la Segunda Parte de la novela se suceden los diálogos telefónicos entre Gregorio y Gil. Mediante ellos se enredan en el juego del lenguaje "verdad-mentira". Este juego se concatena con el de la invención de una realidad paralela, dando lugar a la ficción verosímil, que irá emancipándose hasta apropiarse de los jugadores. La retórica de Gregorio confirma que "El tipo de prueba que conviene a la elocuencia no es lo necesario, sino lo verosímil" (Ricœur 1980: 21), ya que con una locuacidad cautivante y creíble logra persuadir a su auditor:

> «Hoy llamaré al señor Olías y él me dirá la verdad de lo que ocurre en el mundo». Ésa, si quiere que le sea sincero, es mi única ilusión. […]
> Así que para complacer mejor su sed de novedades, y también por comodidad, alteró algunas noticias, y otras sencillamente se las inventó. Allá por enero se inventó una guerra, la «Guerra de las Grandes Minas», entre dos países imaginarios, a los que llamó Tamarca y Suilán. Dio nombre a los caudillos (el general Bantuka y su antagonista, el sanguinario mariscal Fusio, que era calvo y macizo y con monóculo de oro), a los accidentes geográficos, a las batallas y a los pactos. Situó el teatro de operaciones en la selva, en torno a unas minas de diamantes, y todas las noches –pues la invención era sincera y cronológica– se dormía siguiendo el curso de las hostilidades. Tomó partido por Tamarca, pero durante tres meses la victoria estuvo indecisa (1993: 103).

Ubach Medina (2001) encuentra una explicación histórica a la verosimilitud de la obra:

> Ninguna de las dos historias, ni la que aparece en el plano de la realidad ni la que pertenece claramente al de la fantasía, son inverosímiles. El oficinista con una vida convencional hasta la náusea y el intelectual de obra desconocida y opositor al régimen son personajes fácilmente identificables con una época de la historia española. La sociedad en la que se mueven Gregorio y Gil, uno en la ciudad y el otro en una zona rural, pertenecen claramente a ese período.

Este juego del lenguaje "verdad-mentira" constituye el nudo de la novela. De la invención más general pasa a una más local, la de la ciudad. De ello resultará una ciudad nueva, plena de rascacielos, túneles y puentes colgantes; pero que lo hará descubrir la otra

ciudad, la antigua, para la cual se vale de planos, fotos y diarios. Podríamos hallar –siguiendo a Ricœur– que *Juegos de la edad tardía* se emparenta con un género literario mayor, el de la "utopía[71]": "a partir de esta extraña extraterritorialidad espacial –de este no lugar, en el sentido propio del término– puede dirigirse una mirada nueva a nuestra realidad, en la cual desde ahora ya nada más puede tomarse como adquirido. El campo de lo posible se abre desde ahora más allá del ámbito de lo real" (2001: 214).

> Cambió los nombres de muchas calles, mudó las plazas de lugar, corrigió los parques y hasta desvió el curso de río y lo hizo discretamente navegable […] Gregorio enseguida comprobó que la gente no tarda en convencerse de lo que le conviene siempre que otra persona la apoye en su razonamiento. […]
> Si algún día Gil supiese la verdad, ¿qué iba a decirle? Pensaba entonces que a tenor de las noticias del periódico, sus mentiras eran casi inocentes, o que las ciudades cambian tanto que sus informaciones podían haber sido verdaderas ayer y falsas hoy. ¡Había tantas formas de justificar una mentira! Podría decirle por ejemplo que todo fue una broma, o fingirse loco o asegurar que le había ofrecido una visión artística de la ciudad (1993: 106-107).

De la invención local pasa a la personal. El diálogo descubre la creación del personaje, desde el embrión de la pregunta acuciante hasta el nacimiento de una ficción que se va apoderando de los jugadores. Todo esto autoriza a Gadamer a destacar un rasgo esencial en el comportamiento lúdico: todo jugar es un ser jugado. La atracción del juego, la fascinación que ejerce, consiste precisamente en que el juego se hace dueño de los jugadores. Tal como observa Huizinga[72], comprobamos que cualquier juego puede absorber por completo, en cualquier momento, al jugador.

Maurey cree que en la práctica, la mentira puede ser considerada como una respuesta frente a un estado de hecho, un aprieto, una reacción a lo que ocluye y obstaculiza un deseo, una necesidad, una posible ganancia, una ambición, una creencia, la preservación de una buena imagen de sí mismo. La intención del mentiroso es modificar la realidad para salir del

---

[71] "Dado que la utopía procede de un salto hacia otro lugar, a ningún lugar, desarrolla los rasgos inquietantes que son fáciles de descifrar en sus expresiones literarias: tendencia a someter la realidad al sueño, fijación en esquemas perfeccionistas, etcétera. Ciertos autores no han dudado en comparar la lógica presente en la utopía con la de la esquizofrenia: lógica del todo o nada, sin tener en cuenta el trabajo del tiempo; preferencia por el esquematismo del espacio; desprecio por los grados intermediarios y más aún falta de interés por el primer paso a dar en la dirección del ideal; ceguera frente a las contradicciones propias de la acción [...] No es difícil agregar a este cuadro clínico de la fuga hacia el sueño y hacia la escritura los rasgos regresivos de la nostalgia del paraíso perdido disimulado bajo la cubierta del futurismo" (Ricœur, 2001: 215).

[72] "El jugador puede entregarse, con todo su ser, al juego, y la conciencia de «no tratarse más que de un juego» puede trasponerse totalmente. El gozo, inseparablemente vinculado al juego, no sólo se transmite en tensión sino, también, en elevación. Los dos polos del estado de ánimo propio del juego son el abandono y el éxtasis.
Este estado de ánimo es, por naturaleza, inestable. En todo momento la «vida ordinaria» puede reclamar sus derechos, ya sea por un golpe venido de fuera, que perturba el juego, o por una infracción a las reglas o, más de dentro, por una extinción de la conciencia lúdica debido a desilusión y desencanto" (Huizinga, 1968: 39-40).

paso, apoyándose en lo que juzga bueno o malo para él, y sin detenerse a separar lo verdadero de lo falso. Estima que cuando la mentira atañe a la imagen de sí mismo que se quiere dar o preservar, no siempre se sabe dónde está lo falso o lo verdadero. Manipular la propia imagen, mintiéndose a uno mismo o a los demás, es una operación borrosa y de resultado incierto, porque no se conoce bien la verdad de tal imagen ni lo que de ellan piensan los demás. (2000: 11-12). Justamente Gregorio crea "la imagen de Faroni", una apariencia, no una realidad, y eso le consiente a mentir.

Para Avalle-Arce, las supuestas mentiras de don Quijote, que cree haber hablado con héroes del Romancero y haber visto a Dulcinea encantada, constituyen un disparate imaginativo, fantástico y hasta mendaz: "Sin embargo, es precisamente este tipo de disparates el que nos debe plantear unas inquietantes preguntas. Lo que el hombre imagina, sueña o piensa, ¿es verdad? Y al no poder ser verdad empírica, entonces ¿qué tipo de verdad será?" (2002, II, XXII)[73].

Para Ruiz de Aguirre (2005: 50), el binomio Quijote-Sancho como el Gregorio-Gil construyen a medias sus propias identidades en un continuo juego dialéctico y recíproco, basándose en patrones que encajan perfectamente en el fenómeno que se denomina en Psiquiatría *mitomanía*. A propósito de este punto, observa Martinón (1994):

> El proceso de construcción de la figura de Faroni responde a un esquema no sólo dualístico sino también dialéctico en el que tienen igual importancia el carácter y la historia previa tanto de Gil como de Gregorio. En primer lugar, vemos, en efecto, que Gil, que es persona de poca formación y vive en unas condiciones bastante miserables, se muestra deseoso de llevar otra forma más noble de vida. Eso lo lleva a proyectar en Gregorio sus deseos y ensueños atribuyéndole determinados valores y rasgos dignos de admiración (1994: 214).

Del esquema dualístico-dialéctico predominante en la novela, se ha ocupado también Rivas Yanes (1995):

> Hasta el momento nos hemos referido sobre todo al personaje central de *Juegos de la edad tardía* y a sus desdoblamientos, pero hay otro rasgo esencial en la obra: el carácter *dual* de la ficción. La invención de Augusto Faroni –y de su discípulo Dacio Gil Monroy– se va haciendo *entre dos.* Los dos personajes se embarcan simultáneamente en su aventura, aunque Gil no sea consciente de que Faroni es tan *artificial* como su propio personaje. Tal elaboración conjunta de la ficción se realiza, en buena medida, a través del diálogo, que constituye un elemento constructivo fundamental en la Segunda Parte de la obra (1995: 814).

[73] Vargas Llosa nos da la respuesta: "decir la verdad" tiene un sentido ético y otro estético: "Toda buena novela dice la verdad y toda mala novela miente. Porque «decir la verdad» para una novela significa hacer vivir al lector una ilusión y «mentir» ser incapaz de lograr esa superchería. La novela es, pues, un género amoral, o, más bien, de una ética sui generis, para la cual verdad o mentira son conceptos exclusivamente estéticos" (2003: 20).

En los dialéctica Gregorio-Gil hay un juego y contrajuego de actores, pues uno "entra en el juego" del otro, hablando de la misma cosa, evolucionando en la misma situación… Como si estuvieran sobre un escenario, ambos de "dan la réplica" (Pavis, 1990: 286), pues juego y contrajuego constituyen un motor esencial en la dinámica y la dialéctica escénicas.

En el ejemplo que transcribimos a continuación observamos el juego y contrajuego y la pretensión de Gregorio de ser apreciado por Gil. Justamente Maurey agrega ese denominador común en los mitómanos: la necesidad de ser valorados, y recuerda que K. Schneider distingue tres maneras de lograr este objetivo: la excentricidad, la jactancia y la mitomanía (2000: 161):

> –Pero, hombre, ¿cómo se imagina que soy? –dijo en tono de broma.
> –¿Usted?
> –Sí.
> Gil no dudó.
> –Un hombre moderno, culto, joven, idealista, y que consigue siempre lo que quiere. En una palabra: un triunfador.
> Gregorio, sin inmutarse, con la mirada en el vacío, dijo: «Me halaga usted, pero me temo que no sea para tanto».
> –Un triunfador, sí señor. Y por eso entiendo que no quiera tratarse conmigo, que soy un hombre humilde, o mejor dico un fracasado.
> –Eso sí que no es cierto, Gil. Yo también soy un empleado, como usted.
> –Pero no es igual. ¿Puedo sincerarme?
> –Desde luego.
> –¿A que usted tiene estudios? ¿A que sí?
> Gregorio cerró los ojos y dijo que hoy estudiar es casi una rutina. […] Bueno, si tanto se empeña en que yo tenga estudios, digamos, por ejemplo, que soy… ingeniero –y le pareció tan escandaloso que siguió hablando, intentando tapar una mentira con otra. […] Bueno, en realidad lo que yo soy es poeta –dijo, y aunque recordó el encuentro con Elicio y volvió a sentir en el estómago los tentáculos de la náusea, tuvo la certidumbre vaga pero absoluta de que esta vez no estaba mintiendo del todo (1993: 112-113).

Para Gadamer, las experiencias en las que no hay más que un solo jugador hacen evidente hasta qué punto el verdadero sujeto del juego no es el jugador, sino el juego mismo. En *Juegos de la edad tardía*, el juego sostiene hechizados a los jugadores; el juego los enreda y los mantiene dilatadamente en él:

> Y siguió preguntando hasta dar con las señas permanentes de su identidad: alto y atlético, ojos claros, de atisbo ardiente e inflexible, perfil clásico y soñador, expresión segura y andares elegantes.
> Un día de invierno, pasaron a examinar la vestimenta. Ocasionalente, Gregorio se describió con atuendo deportivo: zapatillas de tela, suéter de estambre, pantalones claros de género dócil y gorra marinera (1993: 150).

Las conversaciones telefónicas tienen varios objetivos para los hablantes: responder a un requerimiento de la empresa (aunque prácticamente no aparece el tema laboral) y responder a la necesidad de crear una ficción que atraviese la vida. Para Maurey, "lo más común es que la intención de engañar sea consciente. Se peca entonces pasivamente, por omisión, o bien activamente, inventando una realidad contraria a la verdad, conocida no obstante por el mentiroso... hasta donde pueda conocerla" (2000: 16). En *Juegos de la edad tardía*, el juego corre el velo a la función metaliteraria[74] puesto que así como presenciamos cómo van armando el personaje de Gregorio, presenciamos luego cómo arman el de Marilín. Si bien no hay un narrador que desde fuera explique los procesos mismos de la creación, comprobamos cómo la literatura se convierte en materia que remite en forma autorreferencial, o que refiere a ella misma, en este caso, a los entresijos de la construcción de los personajes. Para Ubach Medina (2001), durante su larga relación telefónica, Gregorio se va construyendo una imagen que sabe que no es real, pero que no le importaría que lo hubiera sido.

> –Seguro que usted vive con una mujer muy hermosa y por eso no le gusta Socorrito.
> –Vamos, Dacio, vas a conseguir que me enfade.
> –¿A que vive con una mujer muy hermosa?
> Gregorio dibujó el tallo de una flor.
> –Sí, dijo resignado.
> –¿A que es rubia?
> –Sí –y dibujó un pétalo.
> –Y con los ojos azules.
> –Verdes.
> –Verdes, fíjese. Y ¿qué edad tiene?
> –Veinte años –dijo dibujando el tercer pétalo.
> –Veinte años ¿Lo ve? Lo sabía. No podía ser de otro modo. Y es universitaria, ¿no?
> –Pues sí, pero…
> –¡Lo sabía, lo sabía! Es una cosa fácil de deducir. Y ¿cómo se llama?
> –Marilín.
> –¡Marilín! ¿Lo ve? ¡Si supiera cuánto lo envidio!
> –Sólo el amor es lo que importa –dijo Gregorio, rematando la flor (1993: 210-211).

La interlocución nos revela, por lo menos, dos aspectos fundamentales: la función metaliteraria de la novela y la combinación de los personajes seducidos mutuamente por la mitomanía:

> Para la mitomanía necesitamos un par psicopatológico: uno pone la fantasía, y el otro pone el guión organizador que permite emerger la fabulación. Se produce así una tipología circular: un psicópata necesitado de estimación

[74] "Yo mismo me atrevería a defender sin grave dsatino otra suposición: Gregorio y Gil, dos ilusos recíprocos, representan respectivamente al escritor y al lector en pos de la literatura" (Hidalgo Bayal, 1995: 115).

> alimenta a un psicópata abúlico/inseguro, que a su vez alimenta al primero hasta cerrar el círculo. […]
> El necesitado de estimación gana una hiperidentidad defensiva que le supone seguridad y estabilidad de su identidad (¡Faroni!) gracias a la ingenuidad del abúlico. El abúlico gana en autoestima por su relación con un personaje de elevado rango que representa todo lo que él quiso ser en la vida. La verosimilitud del discurso mitómano viene determinada por la ingenuidad y el dejarse llevar del abúlico/inseguro (Ruiz de Aguirre, 2005: 511-512).

Este juego del lenguaje "verdad-mentira" se maneja con las reglas habituales de acierto-error: se justifica cada jugada con una seriedad asombrosa, siendo fiel, de este modo, a la aserción de Gadamer: "El que no se toma en serio el juego es un aguafiestas" (Gadamer, 1991: 144).

> –¿Cuál es la diferencia entre el científico y el poeta[75]?
> –Bueno, la ciencia si miente pierde su valor, y el poeta siempre dice la verdad, aunque mienta. Lo que se dice en verso nadie lo puede contradecir en prosa, porque no forma una opinión sino una, un designio. Lo que es bello es también verdadero, ya lo dijo Platón. Y luego está la libertad. Los artistas no tenemos amos (1993: 121).

De la idea de "posibilidad": de lo que está en potencia, surge Gil que quiso ser químico y pensador, con la capacidad de producir, de realizar una acción acorde con su ser; pero irremediablemente esto reabre el juego del lenguaje "verdad-mentira". De todas maneras, todos los jugadores han de ser, por fuerza, hipócritas; como dice Spitzmesser, sin hacer trampas no se puede jugar, porque no se puede ganar: arte y vida no son sino un juego

[75] Y aunque no haya razones epistemológicas para dejar de admitir la relación recíproca entre ciencia y literatura, tampoco cabe pensar en una reversibilidad completa. Yo creo que la capacidad y la inspiración de la ciencia para inducir y dar forma a la creación literaria son netamente superiores a la aptitud de la literatura para requerir o inspirar la creación científica. Bien es cierto también, que en el seno de sus relaciones cabe preguntarse: ¿cómo las figuras, metáforas y mitos, comparten el discurso común de la creación literaria y científica?, ¿cómo el creador literario se adentra en las hipótesis, los descubrimientos y los hechos de la ciencia? Posturas interrogantes, inseparables de los planteamientos teóricos, que se recogen en el discurso a propósito de la narración histórica y que, como condición del quehacer creativo, afectan por igual a los terrenos de las ciencias naturales. Puede que tenga que ver con ello la narración literaria de una sugestiva novela de nuestro tiempo, cuando dos amigos de edad madura –como de edad tardía los refiere el autor– emprenden juegos demasiado peligrosos; y a sus protagonistas –cuenta la novela de Landero– «la primavera los sorprendió examinando los misterios del arte y de la ciencia. Gil –uno de ellos– preguntó cómo podía saberse el punto exacto del progreso en que se encontraba el mundo. Gregorio, que había previsto la pregunta, leyó en la libreta que había un lugar medio secreto donde iban los artistas con sus obras, los científicos con sus inventos, los filósofos con sus teorías, los médicos con sus remedios y los oradores con sus discursos. Un lugar donde se vendía, se compraba, se cambiaba y se daba a conocer, como un gran Mercado de la Inteligencia o Lonja del Progreso». Y en ese ambiente surgió la pregunta: «¿Cuál es la diferencia entre el científico y el poeta? Bueno, la ciencia si miente pierde su valor, y el poeta siempre dice la verdad aunque mienta. Lo que se dice en verso nadie lo puede contradecir en prosa, porque no forma una opinión sino un designio. Lo que es bello es también verdadero. Ya lo dijo Platón» (Municio: 2002).

imposible en el que la realidad no posee el consuelo de lo cotidiano y familiar, sino que es absurda e incognoscible:

> –Podemos decir que es químico –susurró Gregorio.
> –No, no, eso es mentira –se escandalizó Gil.
> –Pero es una mentira que no hace daño, y que está al servicio de una causa justa, como es el pensamiento (1993: 126).

Maurey (2000: 9) explica que en francés *mensonge* (mentira) fue hasta el siglo XVII un sustantivo femenino, con esto señala que ese cambio de género se debió tal vez al influjo de *songe* (sueño, ensoñación), con el cual suele vinculárselo en esa lengua: *songe, mensonge*, dicen los franceses. El protagonista de nuestra novela vive tironeado por la mentira y el ensueño. "Como nadie juega solo –todo juego [completo] es dual, implica siempre un mínimo de dos– hay que reconocer también que el acuerdo en la regla es esencial a todo juego" (Ruiz García 1996: 29). Gregorio y Gil, sujetos hablantes, participan en el juego de la verdad, la mentira y el ensueño y, finalizando el capítulo VIII de la Segunda Parte, ya lo hacen con reglas precisas, según interpreta Gregorio:

> Oyó un aplauso y gritos de «¡viva Gil!, ¡viva el químico del páramo!». Bajó del púlpito, y mirando al gentío se sintió dominado por la irrealidad. El temor de crear una imagen inverosímil, en la que no pudiera reconocerse, lo mantuvo suspenso largo rato. «¿Adónde irás ahora, Faroni?», le preguntó alguien. «A Babilonia a ver el mar», contestó desde el sueño.
> Al día siguiente se despertó con la conciencia aligerada de culpas. Si Gil lo había enredado en las fantasías de su nostalgia, él había hecho lo mismo en su ensueño nocturno. «Ya somos dos los impostores», se dijo, y anotó en la libreta las novedades de la farsa (1993: 129).

Gregorio corrobora que no es la concordancia o el consenso de los hombres lo que confiere valor a la regla; sino su desarrollo, su acción, su utilidad:

> –Me preguntó a qué se dedicaba usted. Para evitar explicaciones le dije –y puso el tono confidencial– que era químico y pensador. Realmente el pensamiento lo valía.
> –Ya. Pero, ¿y si se entera?
> –Yo le guardaré el secreto. Sólo nosotros sabremos la verdad. A los demás, ¿qué les puede interesar esto? (1993: 131).

Pero el engaño no es para "todos los demás" sino para el mismo Gil, quien se deja engañar con una docilidad pasmosa por mentiras en cascada, en que cada una arrastra a otra. Ruiz de Aguirre describe a Gil como un hombre inseguro, falto de voluntad, incapaz de resistir al influjo de la fantasía, sin resistencia, fácil de seducir por otros individuos y también por las situaciones, modelable, razonable, dócil, laborioso y modesto. "Necesita que alguien le dé una identidad más estable ya que su inseguridad y falta de imaginación le impiden

construírsela por sí mismo. En terminología psiquiátrica, es un psicópata abúlico e inseguro de sí mismo" (2005: 510).

Observa Maurey (2000: 12) que mientras más se enreda el mentiroso en su mentira, más se acerca a la verdad, y más obligado está a conocerla si no quiere tropezar con ella y que por eso conviene a los mentirosos tener buena memoria. Y agrega que, a su manera, la mentira da testimonio de la verdad, lo que obviamente no es su objetivo y que aunque al mismo tiempo la tuerza, tampoco es esta su principal meta. Maurey se pregunta si el mitómano miente y responde:

> Parece más bien que en él coexisten el que cree en la mentira y, por ende, no miente, y el que no se engaña, con vaivenes entre los dos polos y siendo el segundo el más habitual […] Sin duda es a causa de la parte inconsciente de sí mismo que el mitómano se proyecta fatalmente en sus mentiras. Por supuesto, solo puede desconocer esa parte inconsciente, y ocurre así que suela engañarse con sus inventos. Pero la mayoría de las veces sabe dónde está lo verdadero y, sencillamente, miente. De todos, apenas otro le muestra su mentira, inventa otra serie de mentiras en vez de plegarse a la verdad.
> En el punto de la creencia, sería paradójico exigir al mitómano una posición clara y neta, donde el sí excluyera el no y viceversa. En él, el sí y el no cohabitan pacíficamente. En un personaje inasible, sin duda. ¿Cómo extrañarse de que él mismo sea incapaz de asirse?" (2000: 166).

Comprobamos que Gregorio acerca tanto la mentira a la verdad, que no duda de ser auténtico (hasta en sus embustes).

> Porque de pronto a Gregorio le dio por pensar que quizá no fuese del todo un impostor. Ciertamente, no dejaba de asombrarle la superchería, pero no tanto por lo escandaloso de las mentiras como por la fácil verosimilitud que había alcanzado. «Y eso significa que hay algo cierto en todo esto», se decía (1993: 139).

Landero especifica ese "algo cierto" en dos ocasiones, por lo menos, en el año 2002, cuando participa en *Medio siglo de Narrativa Española (1951-2000). Cinco voces ante el arte de narrar*; y en el 2005, cuando la editorial Tusquets reedita *Juegos de la edad tardía*, en una nueva edición con prólogo:

> Y quiero hablar, ya para finalizar, de un tercer tema que aparece en la novela, que es el tema de la impostura[76]. Gregorio es un impostor, aunque muy

[76] "Hasta donde yo sé quizá en esto [en la impostura] también haya un fondo real. De algún modo yo he vivido siempre inadaptado a los ambientes, y eso me ha obligado a veces a una cierta impostura.
Para empezar aquello que conté del campo y del pueblo. En el pueblo yo era hijo de campesinos, y eso se notaba en mi modo de hablar y de vestir. Pero en el campo yo era alguien que estudiaba, primero en la escuela del pueblo, luego en Madrid, y alguien que estaba predestinado a una vida urbanita, así que no era ni una cosa ni otra.
[...] Entonces, para mis amigos finos yo era una especie de macarra de la Prospe; para mis amigos macarras, o era una especie de intelectual porque además escribía poemas y leía bastantes libros, cosa que también, por cierto, aparece en *Juegos*, cuando Gregorio descubre la poesía y el amor, eso es bastante autobiográfico.

> especial, porque no inventa nada que no estuviese ya sugerido en sus sueños juveniles, nada que no hubiera sido en su juventud un proyecto sincero de verdad, es decir, que no miente impunemente. Lo único que hace es actualizar sus sueños, sus ilusiones, sus deseos, nada más (Landero, 2002: 12-13).

Los juegos del lenguaje "verdad-mentira" son tantos que abarcan, prácticamente, toda la novela. Ellos imprimen variantes propias a los significados, por ejemplo, la antítesis de la verdad no es siempre la mentira, sino el absurdo; pero también lo verdadero puede ser absurdo por lo inconsecuente:

> Gregorio comprendió una vez más que no había escapatoria. Sin embargo, durante las ensoñaciones nocturnas que dedicó a inventar un pasado que estuviese a la altura de las altas demandas de Gil, no había conseguido hilar una historia que fuese al mismo tiempo extraordinaria y verosímil. Aquello era como intentar poner de pie una pasta blanda y pegajosa, pues apenas rehuía la verdad caía sin remedio en el más torpe absurdo, y huyendo del absurdo o se adentraba en él o regresaba al punto de partida: a la estéril, inhóspita y no menos inepta realidad (1993: 141).

El mismo Landero lo explica en un reportaje concedido al diario *El Mundo* el 17 de diciembre de 1989:

> 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

Cuando Gregorio le propone a Gil el seudónimo de "Dacio Gil Monroy" y, junto con esa iniciativa, la necesidad de imprimir tarjetas, Gil reacciona con lógica reticencia, por lo cual, Gregorio practica nuevos juegos de lenguaje que justifican su proceder; puesto que para Gregorio lo verdadero no posee una naturaleza metafísica o lógica, sino retórica:

> –Pero eso es mentira.

Siempre fui el que peor vestía entre mis amigos finos y el más elegante entre mis amigos macarras. [...] Llegué a ser un buen guitarrista flamenco, pero mi verdadera vocación era la literatura y seguía escribiendo. [...] Cuando acabé Filología Hispánica, que yo hice de puntillas, sin aparecer demasiado por la universidad, me fui a París a tocar la guitarra en un restaurante típico español. Pero mi mejor y más verdadera actividad era escribir y leer línea a línea, con lupa, a dos de mis autores favoritos de entonces, que eran Virgilio y Onetti. [...]

Conocí a algunos intelectuales en París. Yo para ellos era un guitarrista, alguien del flamenco, y para la gente marginal de la farándula, que es sobre todo la que conocí, yo era un intelectual. […]

Y luego a la vuelta, cuando volví a España, necesitaba un trabajo urgente, y solicitaban un profesor ayudante en la sección de Filología Francesa, aquí en la Complutense, donde tenía algunos profesores con los que había dado clase. Entonces me presenté y me dijo el catedrático: «¿Sabes francés?» Y a mí me salió una respuesta bastante ingeniosa, yo dije: «Viví en París». Y entonces me dijo: «¿Tienes la tesina?» Y le dije: «No, pero la voy a tener dentro de diez días». Y en diez días hice la tesina sobre Onetti, y claro, así era.

Y allí, en la sección de filología francesa llevaba una vida un tanto clandestina, un poco de impostor. Era un filólogo de Hispánicas infiltrado en otro departamento. Entonces evitaba toda situación donde se hablara en francés y pudiera verme comprometido. Y me gané fama de persona lacónica, circunspecta, incluso de persona un poco huraña, de silencios recalcitrantes" (2002: 13-15).

> –¿Y qué? Además, lo de la mentira y la verdad son cosas relativas, sobre lo que los filósofos no se ponen de acuerdo. Hay que aprender a ser escéptico. Tú tienes pensamientos y algo sabes de química, ¿no? Y por otro lado, en adelante te voy a recomendar libros para que te conviertas en un hombre realmente culto. Entonces, ¿dónde está la mentira? (1993: 151).

Inmediatamente Gregorio envía su tarjeta a Gil y desencadena en su conciencia un estado de abatimiento, propio del absurdo por el que se ha dejado llevar:

> La tarde –nieve y viento– que salió de la imprenta con las tarjetas de visita (‘AUGUSTO FARONI. Escritor. Ingeniero. Músico. Políglota’, y en el ángulo inferior: Café de los Ensayistas), se le cayó la caja en una encrucijada de aires opuestos. Eran trescientas y se agachó precipitadamente a recogerlas. A unas se las llevó el viento (las vio volar por la calzada, caer en los balcones, remontar en remolino los tejados), otras quedaron en el fango y algunos curiosos alcanzaron otras y se detuvieron a leerlas con la expresión suspensa. […]
> Era martes. El jueves, incapaz de afrontar el diálogo de las nuevas identidades, no contestó el teléfono. […]
> Se dispuso a esperar el lunes sin amargura ni ilusión, pero enseguida se encontró abrumado por un turbio desasosiego que ya empezaba a serle vagamente familiar (1993: 152-153).

Al principio, Gregorio intenta introducir la poesía en la vida; luego se esfuerza en hacer que la poesía sea la vida; pero el esfuerzo lo enfrenta con una limitación irremediable: esa unidad se desintegra porque el conflicto de “Lograr que la literatura y la vida se confundan, lleguen a ser la misma cosa, puedan se afrontadas con el mismo sentimiento de realidad y de plenitud, que el mundo objetivo y el imaginario formen una sola entidad” (*El cuento o la vida* 137-138) es insoluble:

> –¿Quién es Faroni?
> –Faroni soy yo –contestó Gregorio con un sobresalto–. Es mi seudónimo de poeta, ¿es que no lo sabes?
> –Pero tú no eres ingeniero, ni músico, ni sabes idiomas –dijo Angelina sin levantar los ojos de la aguja–. Lo leí en una tarjeta.
> Gregorio sintió una oleada de sonrojo y tardó en responder.
> –Eso era una broma que le gasté a un amigo –dijo manoteando y exagerando el tono inocente de la voz–. Él me dijo que era químico y pensador y yo le dije todo eso. Una broma sin malicia.
> –Pero es mentira.
> –¡Y dale con la mentira! –se exaltó Gregorio–. Y además, ¿tú que sabes si yo soy o no soy? A lo mejor tengo un pasado oculto. A lo mejor ni siquiera me llamo Gregorio Olías.
> –Qué tontuna.
> –Además yo estudié inglés, ¿no? Hay muchas cosas de mi vida que ignoras por completo –dijo con rencor–. Yo en realidad siempre he sido un poeta y los poetas tenemos una especie de doble vida. Hay muchas cosas que no te he contado (1993: 176-177).

Colin Murray Turbayne (en Ricœur 1980: 340) estima que no es posible "presentar la verdad literal", "decir lo que son los hechos", como lo exigiría el empirismo lógico: es inútil toda "tentativa para 'reasignar' los hechos remitiéndolos al campo al que pertenecen en realidad". "No podemos decir qué es la realidad, sino cómo se nos presenta (*what il seems like to us*)". Para Turbayne, no puede haber un estado no metafórico del lenguaje. Cuando Gregorio regresa a su casa con los ejemplares de su obra literaria, se enfrenta a Angelina y debe confrontar la ficción con la realidad (con lo que son los hechos); así se enreda en la verdad y en la mentira de sus juegos del lenguaje, que todo lo confunden para justificar el esfuerzo:

> Leyeron la dedicatoria.
> –¿Ves? También te lo dedico a ti. Y este Dacio Gil Monroy es aquel amigo del que te hablé. Vive en un pueblo, ¿sabes?, y se va a casar con una mujer que se llama Socorrito. Y a mi tío le llamo Ilustrísima porque a los muertos se les da en poesía ese tratamiento.
> Juntas las cabezas, leyeron el prólogo de Gregorio Olías.
> –Esto es también poético –se adelantó Gregorio a la sorpresa de Angelina–. Lo hacen muchos autores. El del seudónimo consta como autor y el verdadero autor hace el elogio. Una broma, ¿comprendes?
> –Pero eso es mentira, Gregorio. Tu padre no fue almirante, ni tu abuelo juez, ni tuviste un tío cardenal, ni has estado en París, ni en el Ártico ni nada de lo que pones aquí.
> –¿Tú qué sabes? –dijo Gregorio–. ¿Qué sabes tú del arte? ¿No ves que la poesía es siempre mentira? Fíjate aquí cuando digo: «la luna en el río se baña». También es mentira, porque la luna no se baña nunca. Es como el cine. Verás –y fue a buscar un libro.
> Trajo el *Quijote* y enseñó los prólogos.
> –¿Te das cuenta? Todo esto también es inventado. Lo que pasa es que tú no entiendes de estas cosas. El arte todo es mentira, como en el cine. ¿O es que las novelas de la radio que tú oyes son verdad? […]
> Angelina meneó la cabeza y lo miró con los brazos caídos y llena de lástima:
> –Eres un embustero, Gregorio.
> –¿Yo? –miró Gregorio alrededor–. ¿Yo un embustero? Pero ¿no ves que todo es una broma, que el único embustero de verdad es el libro? (1993: 227).

Según Innerarity (1995: 100), la poesía fue, en primer lugar, criticada como mentira; luego remitida a la inventiva humana; finalmente clasificada como un modo particular de discurso y aceptada como bella representación. El juicio "la poesía es ficción" une los momentos afirmativos y negativos, a la vez que aleja la alternativa verdadero-falso, válido-inválido, actual-superado. Como la poesía ya no dice nada verdadero, tampoco dice nunca nada falso; por eso puede permanecer siempre actual".

Encuentra Iglesias (2002) las citas más claras para describir el relato de los hechos (la decadencia del realismo) y el lugar del Arte, capaz de inventar lo que la Naturaleza no pudo gestar por cuenta propia:

> Precisamente, señalaba Caro Baroja, "el peligro mayor en el oficio del historiador está justamente en la fuerza que tiene lo verosímil frente a la endeblez de lo verdadero. Lo verosímil siempre compone mejor" (1970: 45). Lo contrario también podría ocurrir, como sarcásticamente comentaba Oscar Wilde en ese inteligente divertimento que es *La decadencia de la mentira*, en el que mantiene que el Arte no es la verdad, sino "la belleza compleja", una belleza a la que imita la propia Naturaleza; ésta sería para nosotros muda si no estuviera atravesada en nuestra cabeza y en nuestros sentimientos por lo que el Arte nos ha enseñado. El Arte es como un velo y no un espejo, prosigue, y por eso hay quien escribe novelas "tan coincidentes con la vida que es imposible aceptar su verosimilitud" (Wilde 2000: 19).

Angelina le permite a Gregorio explicar-se "la verdad de las mentiras". Señala R. Jamous que "los libaneses saben apreciar las bellas palabras, una de cuyas expresiones es la mentira".[77] Así, una madre deseosa de mostrar la excelencia de su hijo dirá que "es hermoso como la mentira" (Maurey, 2000: 231):

> Él vivía en el mundo del arte y ella en el mundo de los bordados. Bordaba cisnes, y algunos dragones.
> –Pues bien, ahí tienes un ejemplo de lo que te quiero explicar. Tus cisnes son tan mentirosos como mis viajes o mi padre almirante. ¿Te he dicho yo alguna vez: «Angelina, eso que estás bordando es mentira, es inútil que te esfuerces porque los dragones no existen y te van a denunciar, te van a meter en la cárcel o en el manicomio»? No, porque los bordados también son poesía y todos en el mundo somos un poco poetas (1993: 229).

Desde que Solón afirmó aquello de que "mucho mienten los poetas", la poesía ha llevado una existencia errática. Unos han lamentado esta mendacidad, otros la han celebrado como una conquista frente a la tiranía de la verdad objetiva. Esta acusación se convirtió pronto –según expone Aristóteles en la *Metafísica* (983 a)– en un lugar común[78].

---

[77] *Politesse et sincérité.*

[78] *El nacimiento de la conciencia de ficción.* Los primeros filósofos griegos se hicieron conscientes de la novedad de su saber no poético en la medida en que tuvieron que criticar a los poetas. Ya en la *Teogonía* de Hesiodo son las musas quienes confiesan paradójicamente –ellas, a quienes correspondía garantizar la transmisión de la verdad divina a los recitadores– que, además de cosas verdaderas, también dicen algunas cosas falsas (*pseudea polla*) que parecen verdaderas. Y Píndaro lo concede en la primera Oda Olímpica: "Sí, es verdad que hay muchas maravillas, / pero a veces también / el rumor de los mortales va más allá del verídico relato: / engañan por entero las fábulas / tejidas de variopintas mentiras. / El encanto de la poesía, / que hace dulce todas las cosas a los mortales, / dispensando honor, incluso hace que lo increíble / sea creíble muchas veces. / Pero los días venideros / son los testigos más sabios". [pie de página: *Odas y fragmentos*, trad. A. ORTEGA, Gredos, Madrid, 1984, I, 28] (Innerarity, 1995: 33-49).

"El arte, dice Schopenhauer, siempre ha alcanzado su objetivo. Nietzsche lo dijo con similares palabras: el arte es siempre verdadero", así lo resume Innerarity (1995: 22) cuando describe la condición poética.

Para tomar un nuevo rumbo, Gregorio decide mover las piezas, permitirse una pausa y, de esta manera, tomar distancia del espacio abarcado por el juego. El juego "verdad-mentira" se vincula directamente con la desintegración que Gregorio percibe entre las partes que lo componen: porque Gregorio no ve en sí mismo la unidad que cree debería constituirlo: "Necesitaba poner orden en su vida, encontrar el punto de equilibrio que, conciliando la verdad y la apariencia, le permitiese el descanso de una identidad definitiva" (1993: 240).

La vida, la verdad, la mentira… todo necesita ser intrincado para ser verosímil, es decir, para ser convincente es necesario regirse por las enmarañadas normas (reglas del juego) que hacen que tanto la ficción como la vida sean o parezcan ciertas:

> Así estuvieron, forcejeando vanamente, sin conseguir salir de aquel círculo de preguntas incrédulas y respuestas fáciles y precisas (demasiado fáciles de creer para ser ciertas, demasiado precisas para ser espontáneas), hasta que al rato Gregorio recordó una vez más que la mentira sólo resulta verosímil si tiene algo de intrincada, de incomprensible como la vida misma (1993: 241).

Reiteramos, Huizinga asevera que la desviación más pequeña estropea todo el juego, le hace perder su carácter y lo anula. Se acaba el juego. El silbato del árbitro deshace el encanto y pone en marcha, por un momento, el mundo habitual. Gil no respeta las reglas del juego, puesto que pretende pasar del juego virtual telefónico al juego de la realidad presencial y esto –que es absolutamente natural puesto que la palabra promueve la acción– implica un cambio de nivel en el juego, un cambio de reglas. En el coloquio telefónico se produce un cambio fundamental porque siempre se recibe y se da algo, a través del lenguaje: Gregorio suscita un efecto impensable en su interlocutor Gil. Se produce un modo de acción-recepción que se concretiza en la coacción de tomar decisiones. La interpretación wittgensteiniana del lenguaje como praxis imprime ya el sentido de la acción en el uso del lenguaje.

José García marca la diferencia entre los juegos ingenuos y astutos de Gregorio:

> Lo que en un principio consistían en la adecuación de su discurso telefónico a ciertas expectativas que pertenecen al universo discursivo de Gil (remodelación y pulimento del yo escrito, creación como "juego" sin graves consecuencias) se le empieza a escapar de las manos con la presencia de Gil en la ciudad... su ejercicio escritural a partir de entonces consistirá en crear ficciones alternativas que le ayuden a escapar de la escritura unívoca e incontrolable en la que se ha transformado Faroni (1995: 108).

Cada juego tiene sus reglas propias. Estas determinan lo que ha de valer dentro del mundo provisional que ha destacado. Para Gregorio, las reglas del juego telefónico son obligatorias y no permiten duda alguna; pero al ser traspasadas, el mundo del juego se deshace. Por tal razón, la Segunda Parte termina con la huida de Gregorio ante la inminente visita de Gil. Con esto se cierra el juego del lenguaje "verdad-mentira" tal como se estaba desarrollando: El juego implica secundar ciertas reglas, pues no seguirlas o no compartirlas es no jugar o jugar a algo distinto de lo que juegan los sujetos con los que estamos en interacción.

La frase inicial del libro, capítulo I (Primera parte): "La mañana del 4 de octubre Gregorio Olías se levantó más temprano de lo habitual" (1989: 9) cobra sentido en el capítulo XV (Segunda parte):

> Al día siguiente, 4 de octubre, Gregorio recordaría no sin cierto orgullo cómo dijo, con voz cavernosa: «Faroni no está aquí. Se ha marchado», y cómo colgó el teléfono, sin prisas, sin hablar, oyendo cada vez más lejos el clamor desatado de Gil (1993: 244).

Señala Ubach Medina (2001), que la mención de esa fecha (4 de octubre) se repite al comienzo de los capítulos I, III, V, y VI, puesto que es clave dentro de la ficción: es el día en que la llegada de Gil a la ciudad marcará un cambio radical en la vida de Gregorio. Eso provoca las diversas analepsis que van a reconstruir el pasado del protagonista (primera y segunda parte) y explican cómo ha llegado a la situación en la que se encuentra (que se desarrolla en la tercera).

Si hablamos de reglas nuevas, necesariamente, cambiamos de juego puesto que las reglas de los juegos del lenguaje regulan intercambios comunicativos vitales. El desplazamiento del campo a la ciudad cambia drásticamente las condiciones, y Gregorio se ve obligado a abandonar precipitadamente el trabajo y la casa. Pero Gregorio tiene aún fuerzas para seguir jugando, aunque lo haga con otras reglas y en otro campo de acción. El abandono acarrea la necesidad de ir tapando una mentira con otra, hasta tener que dejar la vida urbana. En una parada en el camino, encuentra a Angelina, a quien también necesita enredar con sus mentiras. Pero para ella la verdad, la vida, no es nunca inverosímil, por lo que con ella el juego es tan infecundo como su relación:

> Angelina seguía rígida, con el bulto sobre las rodillas y mirando de frente.
> –Qué lío. ¿No me estarás mintiendo? Estas cosas no pasan de verdad en la vida.
> –¿Yo mintiendo? –se maravilló Gregorio, señalándose con los dos índices en el pecho–. Pero ¿no ves, desgraciada, que estoy herido, viviendo en un sótano,

> sucio y con hambre? Pero, ¿qué interés podía tener yo en mentir? ¿Para qué me iba a marchar si no de casa? (1993: 280).

La mentira suele ser descrita como una aseveración contraria a la verdad, pero Gregorio reconoce que hablaba "con una convicción que le parecía en el fondo sincera" (281) un poco porque necesita justificarse y otro poco porque la verdad y la mentira están –para él– tan imbricadas como las causas y los efectos:

> «Tengo razón en lo que digo», pensaba. «Quizá sea mentira en los detalles, pero son palabras nobles, que me dignifican y que comparto en lo más hondo de mi corazón. Ojalá la vida me hubiera dado la oportunidad de sacrificarme por un gran ideal» (1993: 281).

Gregorio se despide de Angelina jugando con la alternancia de las verdades y las mentiras, y poniendo a la luz su parentesco con Gregorio Samsa:

> –Lo que pasa –contestó Gregorio con voz lenta y desengañada– es que soy un bicho. Siempre fui un bicho. Ya de niño maté una vez un gato. Lo metí en una jaula y lo ahogué. ¿Comprendes? Mi vida casi toda es mentira. He engañado a todos, empezando por mí. Y debo de ser tan bicho que ni siquiera tengo muy claro que haya mentido a nadie. Lo que pasó es que de pronto empezaron a hacerme preguntas y yo respondí. Pero yo no he dicho ninguna mentira que no haya sido una respuesta a algo. […] Me hubiera gustado tener un hijo para enseñarle a ser un hombre de verdad, y no como yo, que soy un mal bicho (1993: 358).

Incluso cuando se trata de un juego en el que él debe cumplir tareas que él mismo se ha planteado, lo que constituye la atracción del juego, es el riesgo de si "se podrá", si "saldrá" o "volverá a salir". Gregorio se arriesga, busca el límite, como el jugador que tiene que vencer su propio récord.

Situémonos en el contexto del diálogo que Gregorio entabla al final, cuando extenuado de escapar de sí mismo, encuentra a Isaías –alguien que fue considerado diablo, brujo, mago– e interpreta el juego de lenguaje "verdad-mentira". Con la exégesis se reestablece el orden perdido. Después de haber aplicado un método basado en la observación, la inducción, la hipótesis, la prueba por la experimentación, la demostración para llegar a la tesis o teoría científica…, Isaías enuncia las conclusiones del juego, cuyos resultados va espigando del diálogo con Gregorio:

> –Si quiere le puedo decir que todo es mentira –dijo–, que Faroni no existe y que soy un impostor. Hay algunos que lo piensan. Total, ¿qué importancia tiene que Faroni exista de verdad o no? Al fin y al cabo, Faroni no es Dios.
> –En efecto –susurró don Isaías–, ese Faroni no es Dios, pero tampoco es un sacacorchos, cuya inexistencia nos podría acarrear problemas. Pero, ese Gil y tú, ¿habéis conseguido ser felices?

> –No lo sé. A veces. Y a veces incluso le he mentido para que sea feliz, pero que conste que en las mentiras había siempre un fondo de verdad.
> –Para ser feliz, unas cuantas mentiras es un precio barato. Tengo comprobado que la verdad no es una rueda que yo pueda echar a andar, ni un cordón de zapato, que sirva para hacer un nudo, ni tampoco una pata de palo, que hace un ruido distinto y da que hablar. Pero la mentira sí se parece a estas cosas, y uno casi la puede llevar en el bolsillo, como unas llaves o un peine. Quiero decir que es algo útil, una pequeña herramienta de trabajo, o una especie de animal adiestrado que ayuda y acompaña. A la gente mentirosa se la conoce porque parece que lleva un mono al hombro, que remeda a su dueño. Por eso, cuando afirmas que has mentido por una buena causa, debes de tener razón, porque las mentiras sirven precisamente para eso, para tener razón (1993: 380).

Según el adagio "la verdad siempre triunfa", *Juegos de la edad tardía* nos propone, entonces, un nuevo juego del lenguaje, el del "éxito-fracaso".

3) Juego del lenguaje "éxito-fracaso" (desenlace de la aventura)

La escala éxito-fracaso[79] es la graduación con que podemos medir la magnitud.de los diversos personajes landerianos.

Roca Mussons (1993) le pregunta a Landero cuáles son las razones por las que escribió *Juegos de la edad tardía.* El autor, advirtiéndole la imposibilidad de una respuesta exhaustiva, alude a una imagen atribuida a motivaciones autobiográficas:

> Una, es la imagen del hombre fracasado: un hombre de cuarenta años que ha traicionado sus sueños juveniles y al que de pronto se le presenta la oportunidad de retomarlos y cumplirlos, pero ya desde la ficción, desde la impostura. Este hombre quizá sea mi padre y, de rebote, todos los hombres que yo conocí en la época de la emigración. En los años 60, en España hubo un gran "boom" industrial, y fuimos muchos los que vinimos a las grandes ciudades en busca de la Tierra Prometida. Vinimos llenos de sueños y

[79] En una entrevista ofrecida a Marta Rivera de la Cruz (1995), Landero reconoce esta idea que con tenaz persistencia asalta todas sus novelas:
"P - Aunque las dos novelas [*Juegos de la edad tardía* y *Caballeros de fortuna*] son muy distintas, existe un rasgo que identifica a una y a otra, y es el fracaso en el que viven los protagonistas. los personajes de sus libros son personas que no son lo que hubieran querido ser.
R - Es que ese es mi tema. de hecho, estoy trabajando en una tercera novela que gira alrededor de esta idea.
P - Entonces, ¿le parece el fracaso más novelable que el éxito?
R - Bueno, es que yo creo que ese es el tema de todas las novelas. Pensemos en cualquier novela, *Mme. Bovary*, *Rojo y Negro*, El *Quijote*, y encontramos que el tema fundamental no ya de la literatura, sino incluso de la filosofía y de la propia vida es la distancia tremenda entre la realidad y el deseo, entre lo que uno es y lo que hubiera querido ser. Eso lo tengo muy claro, y por eso escriba lo que escriba siempre me sale gente que tiene grandes deseos que la vida le impide realizar, y en un momento dado encuentra una especie de sucedáneo a través del cual puede realizarse y purificarse, y en mi tercera novela me está saliendo eso. No lo he pensado, pero me sale. Así que debe ser verdad aquello de que todos los escritores estamos escribiendo siempre la misma novela. Una vez le preguntaron a Einstein «¿cuáles han sido las más grandes ideas que ha tenido usted en su vida?» Y él respondió: «¡cómo ideas? Idea, querrá usted decir?»".

> esperanzas que casi siempre acabaron en humo y en vigilia. Mi padre fue uno de ellos, y yo viví su amargura, su frustración, muy de cerca. Es posible que de ahí provenga el tema central de la novela" (1993: 7).

En el año 2005, después de diecisiete ediciones de su primera novela, aparece una nueva edición con prólogo del autor. En él, Landero interpreta "ciertos aspectos del relato que solo el autor podía hacer" (2005: 9): del protagonista, dice: "Una cosa sí tenía clara: era un hombre fracasado –entendiendo por fracaso el incumplimiento y, lo que es peor, la traición de los ideales juveniles" (2005: 10).

Luis Landero, que asegura que prácticamente nunca habla de lo que escribe, cede a ampliar su personal impulso en *Medio siglo de Narrativa Española (1951-2000). Cinco voces ante el arte de narrar*: "Creo que mi padre era una persona con una profunda conciencia de fracaso. No le gustaba ser campesino […] Mi padre, y también a su modo mi abuelo, era puro deseo, puro afán, y puro y absoluto fracaso" (2002: 7 y 9).

Landero concreta la génesis de los personajes centrales de la novela haciendo referencia específica a la idea vertebradora del fracaso:

> Una cosa sí tenía clara: era un hombre fracasado, entendiendo por fracaso el incumplimiento y la traición de los ideales juveniles. En su adolescencia y en su primera juventud ese hombre había hecho planes magníficos acerca de su futuro. Él iba a ser un hombre rebelde, puro, romántico, singular. Él no iba a mancharse con la vulgaridad ni iba a hacer concesiones morales ni a sucumbir a un amor monótono y mediocre, ni iba a caer en ninguna de esas trampas que nos tienden los años. Él había conocido la poesía, el anhelo del viaje y de la aventura, el amor con mayúscula. Era, en fin, alguien educado sentimentalmente en el romanticismo y en los vastos suburbios del romanticismo. Él iba a ser poeta, viajero, iba a ser libre, iba a ser puro. Era también una imagen nutrida en la mitología del cine americano, sobre todo de Humphrey Bogart y quizá James Dean.
>
> Y ahora, con cuarenta años, estaba allí, ya un poco calvo, un poco fondón, convertido en un hombre más que había claudicado de sus ideales hasta llegar a ser el reverso de ellos. Era por tanto un fracasado […] Luego habría una segunda parte en que ese hombre, ya con cuarenta años, conoce a través de una relación laboral a otro hombre, llamado Gil (yo entonces no sabía cómo se iba a llamar) y esa relación actualiza sus viejos afanes y le permite recuperar sus ideales desde la invención y la impostura. Ese segundo personaje sería alguien que vive lejos de la ciudad, en una provincia oscura y lejana. También él tiene unos cuarenta años, también él es un fracasado, y ha idealizado la ciudad, y con ella ha idealizado el progreso, la cultura, la ciencia, el arte, la modernidad, etc. Y no sólo eso, también idealiza a su interlocutor y entre los dos terminan creando un personaje imaginario, el héroe que los dos pudieron ser o soñaron ser (2002: 2-3).

Este motivo se reafirma en otras ocasiones: "Mi padre es la figura centras de mis demonios literarios. Era un hombre con una profunda conciencia de fracaso" (2005: 16). En la

declaración de Landero. "Una cosa sí tenía clara: era un hombre fracasado" hay una proclamación de principios tan clara y terminante como la lección cervantina "Vivir es fracasar"

> Cervantes nos enseña que el fracaso es inherente a la existencia humana. Si vivimos en peligro, fracasaremos heroicamente. Si vivimos sin afrontar riesgo, fracasaremos totalmente. No hay opción. Hay que atreverse a vivir. Hay que atreverse a ser hombre. Hay que atreverse a fracasar [...] la lección de Don Quijote, la lección ejemplar de la vida de Don Quijote estriba en que se arriesga continuamente a fracasar sin rendirse al desánimo. No suele valorarse esta actitud. No suele comprenderse. [...] La lección cervantina es clara y terminante. Vivir es fracasar[80]" (Rosales, 1985: 851).

No obstante, en los cimientos de *Juegos de la edad tardía* hay también un podio para el éxito, entendiéndose este como una aspiración al sí-mismo. Así lo explica Landero (2008), en la despedida personal a sus alumnos de la Escuela de Arte Dramático:

> Se trata, en definitiva, de "ser nosotros mismos[81]". En eso consiste la originalidad. Y ése es el secreto último del éxito. Éxito: he aquí una palabra que en nuestros tiempos se ha manipulado hasta la perversión. A todos nos gusta tener éxito en nuestras profesiones, claro está, pero no olvidemos que hoy día el éxito es una de las drogas más diabólicas y adictivas que existen. El éxito es relativamente fácil de alcanzar. Es una mercancía al alcance de mucha gente. A veces basta salir un par de veces en la televisión, o aprovechar los vientos favorables del arte del consumo, del arte efímero de usar y tirar, que concede a muchos sus momentos de gloria. Porque los mercachifles de la cultura trafican sobre todo con el presente, e intentan convertir el arte en algo meramente novedoso: es decir, en noticia, en fenómeno de actualidad. Y quien entra en ese

[80] "En verdad, todo deseo se convierte en fracaso. Pero téngase en cuenta que el fracaso no es puramente amargo y delusivo, puesto que en él se nos revelan nuestras raíces. El fracaso es la frontera del ser. La verdad de la vida sólo se nos define ante la muerte. Así, pues, en la experiencia del fracaso, y únicamente en ella, conoce el hombre sus propios límites. Para llegar a conocerse a sí mismo hay que ponerse a prueba, hay que arriesgarse a fracasar. Ya hemos visto que el heroísmo quijotesco implica, necesariamente, la aceptación del fracaso. Sin embargo, conviene que aclaremos todavía un aspecto de la cuestión. Quien no quiere triunfar, no puede fracasar. Su fracaso no es verdadero. Cervantes nos enseña que el valor de atreverse a fracasar no debe confundirse con la voluntad de frustración, ni el valor de aceptar el fracaso se puede confundir con el desánimo. Don Quijote se arriesga, vive en peligro, pero no cede ante la derrota. El fracaso le hace nacer todos los días" (Rosales, 1985: 852).

[81] "Ser uno mismo" no constituye a nadie en héroe; sin embargo, tampoco el éxito lo configura. Para Max Scheler, "no es el éxito lo que determina su heroísmo, sino el ímpetu de sus actos" (1961: 134) "El héroe […] está en sus hechos. Pero el hecho es otra cosa que la acción. En él se resume la totalidad de una vida afanosa" (1961: 135). Pero, tampoco podríamos apresurarnos y afirmar que los personajes landerianos son "héroes" en el sentido que le otorga Scheler al término, puesto que: "«Héroe» es, pues, aquel tipo ideal de persona humana, semidivina (héroe de los griegos) o divina (dios de la voluntad y del poder de los mahometanos o de los calvinistas), que en el centro de su ser se consagra a lo noble y a la realización de lo noble, es decir, que se consagra a un valor «puro», no técnico, y cuya virtud fundamental es una «nobleza natural» del cuerpo y del alma a la que corresponde la magnanimidad. Ya no pueden ser llamados héroes los que –por importantes que sean– sólo se empeñan en conseguir la «prosperidad» de sí mismos y del grupo a que pertenecen. A éstos los llamaremos más bien benefactores, por ejemplo, a los médicos de gran estilo, conductores de la economía y de la técnica y frente a los que están los estadistas, los jefes de ejércitos, los colonizadores. Lo mismo que el genio, también el héroe tiene que manifestar una exuberancia excepcional y supernormal de alguna específica función espiritual" (1961: 93-94).

> juego, y conoce el fulgor del éxito, luego ya no sabe renunciar a él, y vive angustiado por el temor a perderlo, y trabaja obsesionado, y alienado, por es monstruo ya insaciable. […] Hoy se tiende a despachar todo deprisa y de cualquier manera, y a menudo por el ansia del dinero y la fama, y es una pena que, pudiendo ser "xeitosos", muchos opten por la vulgaridad de ser meramente exitosos. Cuánta razón tiene esa frase tan manida pero tan certera de que un sabio se recupera enseguida de un fracaso, pero un imbécil no se recupera nunca de un éxito. Seamos, pues, jeitosos, confiemos en nosotros mismos, y no intentemos gustar a los demás al precio de traicionar o malbaratar nuestro verdadero modo de ser, nuestra originalidad, nuestro mundo.
> La búsqueda y la conquista de ese mundo propio, intransferible, es la tarea esencial del artista (2008: 10-11).

"Ser uno mismo", "ser nosotros mismos": Encuentra Luis Rosales[82] que don Quijote entiende la verdad como coincidencia del hombre consigo mismo y no como conformidad del pensamiento con las cosas. "En esto, por lo pronto, estriba su locura o si se quiere, su sabiduría" (Rosales, 1985: 453). De esta manera, podemos ensamblar nosotros también los juegos landerianos del lenguaje "éxito-fracaso" y "verdad-mentira". La correlación es: "éxito = verdad = ser uno mismo". Gregorio no es Sancho[83]: no entiende la verdad como la adecuación del pensamiento con las cosas; está más próximo a don Quijote, pues concibe la verdad como la coincidencia del hombre consigo mismo, y en esto estriba su victoria, aunque fracase.

Existe una complicada red de parecidos que se superponen y entrecruzan en los diversos juegos en general: ganar y perder (cuando el juego implica una competición); la habilidad y la suerte; el elemento del entretenimiento… Los parecidos –a los que Wittgenstein llama "parecidos de familia"– surgen y desaparecen.

---

[82] Con la certidumbre de que "el que se quiere ser" es el ser auténtico o, dicho en otras palabras, "el ser uno mismo", Rosales coincide con Unamuno y estos con Landero: "lo que queremos ser forma parte integrante y aun esencial de lo que somos. [...] Para que aquello en que creemos pueda constituirnos y transformarnos es preciso creerlo de todo en todo, con fe viva, obradora y total; es preciso *creerlo existiendo por ello*. Sólo de esta manera verificamos nuestra vida. Sólo de esta manera puede producirse el milagro de que Alonso Quijano se convierta un buen día, sin más ni más, en Don Quijote. La conversión implica la creencia en una vida más apropiada a nosotros y más auténtica, Alonso Quijano es un *convertido* porque cree a pies juntillas en que su única posibilidad de ser hombre es convertirse en Don Quijote" (Rosales, 1985: 462-463). "Y digo que, además del que uno es para Dios –si para Dios es uno alguien– y del que es para los otros y del que se cree ser, hay el que quisiera ser. Y que éste, el que uno quiere ser, es en él, en su seno, el creador, y es el real de verdad. Y por el que hayamos querido ser, no por el que hayamos sido, nos salvaremos o perderemos. Dios le premiará o castigará a uno a que sea por toda la eternidad lo que quiso ser" (Unamuno, 1991: 12).

[83] "Sancho entiende la verdad como la adecuación del pensamiento con las cosas, Don Quijote la entiende como la coincidencia del hombre consigo mismo. Cervantes no ha enfrentado a sus personajes –nunca debe olvidarse el integralismo cervantino–, Cervantes trata de conjuntar de manera complementaria las dos vertientes de la verdad en la pareja Quijote-Sancho, que es en rigor el verdadero protagonista de la novela, y su acierto más profundo es justamente la reducción a síntesis de esta dualidad, pues la verdad objetiva y la verdad vital no pueden separarse sin destruirse." (Rosales, 1985: 464).

Si bien el espíritu deportivo de los juegos reza que “Lo importante no es ganar, sino participar y competir”, nadie quiere ser vencido por su adversario, razón por la que en el desenlace de la aventura nos preguntamos acerca del éxito o fracaso del equipo conformado por Gregorio y Gil.

El baremo “éxito-fracaso” deja de ser una dicotomía, si se intepreta a la luz del juego del lenguaje del “afán”, eje vertebrador de esta novela y de la narrativa posterior. Es en el desenlace de la aventura cuando el juego se hace diáfano, si bien es cierto que desde el principio hay suficientes indicios como para comprenderlo.

> «Ambiciona y se te concederá», me decía. Y miraba a lo lejos, por los cerros, y por un lado estaba triste porque la sabiduría me había llevado a desear lo imposible, y por el otro estaba contento de no malgastar la inspiración en empresas menudas y perecederas, porque la ambición es lo más grande que hay en el hombre y lo que lo aparta del animal, y a más ambición más gloria, y ése era un mérito que nadie me podría arrebatar y del que se sentiría orgulloso de por vida. «Dedicaré mi vida a desear ser notario», concluí. «Ésa será mi gloria y mi penalidad».
> «Vosotros sois parias y no entendéis mi lenguaje, ¿Puede haber algo más grande que lo que no hay? ¿Puede haber algo que exceda el afán?» (1993: 47).

Wittgenstein renuncia a la tarea de investigar la esencia del lenguaje porque en la multiplicidad de usos y juegos no hay rasgos comunes necesarios que puedan justificar la aplicación de una misma palabra a todas las cosas o juegos. Hay, por ello, una plena convicción en la contingencia de los hechos lingüísticos. El concepto “juego del lenguaje”, o incluso el de “lenguaje” mismo, no designa, entonces, un fenómeno unitario. Si nos centramos en el término “mitomanía”, por ejemplo, diremos que el *Manuel alphabétique de psychiatrie* de A. Porot brinda la siguiente definición: “propensión constitucional a alterar la verdad, mentir e inventar fábulas imaginarias” (Maurey, 2000: 159). Sin embargo, este concepto –aunque es abarcativo– no logra definir las diferentes jugadas de los personajes landerianos, a los que tampoco podríamos fijar como “desequilibrados mentales”, aun reconociendo su mitomanía. Asimismo, si tomamos el término “afán”, veremos que las cinco acepciones que registra el *Diccionario de la lengua española* (RAE) no se corresponden litealmente con las vivencias de los personajes. Y es que el significado debe definirse en términos de actividad, ya que los juegos de lenguaje son ellos mismos sistemas de actividad. El diccionario reseña: “1. m. Trabajo excesivo, solícito y congojoso. 2. m. Trabajo corporal, como el de los jornaleros. 3. m. Fatiga, penalidad, apuro. 4. m. Solicitud, empeño, pretensión, deseo, anhelo vehemente. 5. m. Prisa, diligencia, premura”.

Sin embargo, tampoco para Ricœur hay metáfora viva en el diccionario[84] (Corona, 2005: 72). Descubrir el uso del vocablo "afán" equivale a descubrir un juego de intersignificaciones: la cuarta acepción –siguiendo el diccionario RAE– es la que tiene mayor desarrollo en la novela, aunque admitamos que todas lo tienen en parte. Pero la acepción landeriana incluye un giro o salida a la solicitud, empeño, pretensión, deseo y anhelo vehemente. Este giro es "la gloria del empeño". No se puede definir mejor el afán, el "jeito", sin vislumbrar la imagen de don Quijote y Sancho montados en Clavileño. De este modo, la fatiga, la penalidad y el apuro tienen una contratara: la satisfacción, el goce y la reputación. Wittgenstein rechaza la correspondencia, término a término, de las palabras con los objetos concretos, cuyo significado sería en cierto modo preexistente al lenguaje. Tenemos que describir el término en el contexto vital de los personajes: sólo así "afán" significa verdaderamente algo. Y no es que Landero actualice todas las acepciones del vocablo, sino que, combinándolas, las trasciende, ya que diversas formas de vida conceden diversos significados, que –en ciertos casos– se contraponen o contradicen.

Siguiendo a Ricœur –*La métaphore vive*–, podemos señalar que "La metáfora se da propiamente en la frase y no en la palabra; se debe hablar entonces con rigor de enunciado metafórico […] La metáfora-frase es el nacimiento de un sentido nuevo o, mejor, en ella aparece un sentido nuevo *in statu nascendi,* que se eleva sobre las ruinas del sentido literal de la frase" (Corona, 2005: 69).

Para resolver el juego de lenguaje "éxito-fracaso", tenemos ineludiblemente que abismarnos en la metáfora del afán. Si bien es cierto que las metáforas son intraducibles, podemos estar seguros de que la exégesis de la narrativa landeriana exige el desentrañamiento de esta metáfora viva y que este juego del lenguaje contiene la tensión más peculiar de la poética landeriana:

> La metáfora de tensión o, también, la metáfora de invención, es lo que Ricœur llama *metáfora viva,* o simplemente metáfora verdadera.
> En las metáforas vivas se da una nueva categorización en estado naciente; y por ello son en rigor intraducibles conceptualmente, aunque sí parafraseables sin fin en una exégesis interminable.

[84] […] "En este sentido podemos continuar oponiendo el sentido metafórico al sentido literal, con la condición de llamar sentido literal a *cualquier* sentido que se pueda encontrar entre las significaciones parciales codificadas por el léxico. No entenderemos entonces por sentido literal un pretendido sentido original o fundamental o primitivo o propio, entre los sentidos admitidos de una palabra en un plano lexical; el sentido literal es la totalidad del área semántica: por tanto, el conjunto de los usos contextuales posibles que constituyen la polisemia de una palabra. Por tanto, se el sentido metafórico es algo más y distinto de la actualización de uno de los sentidos potenciales de una palabra polisémicas (ahora bien, todas nuestras palabras en los idiomas naturales son polisémicas), es necesario que este empleo metafórico sea sólo contextual; entendemos por esto un sentido que emerge como resultado único y fugitivo de una cierta acción contextual". Ricœur. *Hermenéutica y acción,* 1985*:* 31-32. Véase también, sobre polisemia, *La métaphore vive,* 1975: 147-148 (en Corona, 2005: 72).

> Aunque se trate de un tema a analizar posteriormente, conviene que ya digamos aquí, con Ricœur, que metáfora dice algo nuevo sobre la realidad. […] Pero en la polisemia de la lengua sólo hay metáforas muertas (Corona, 2005: 72).

El afán también es "Decir lo indecible". Cuando Antonio Ubach Medina analiza la realidad y la ficción en *Juegos de la edad tardía* afirma que:

> La necesidad de aprehender en el lenguaje esos elementos de la realidad que son las emociones, los sentimientos y nuestro propio mundo reconstruido a través del recuerdo son parte del juego y tensión constantes que el escritor mantiene con las palabras para, explotando todos sus significados denotativos y connotativos, conseguir llegar a "decir lo indecible" (2001).

El afán también consiste en "Ser lo que se desea ser". Ruiz de Aguirre vincula este juego del lenguaje con el *Quijote* y lo explica con el choque entre la realidad y la fantasía:

> Alonso Quijano lleva una existencia demoledoramente gris hasta que descubre en la lectura de los libros de caballería que existen unos héroes de otro tiempo cuya vida cobraba pleno sentido en los valores caballerescos y en el servicio al más débil. Inmediatamente decide convertirse en uno de esos caballeros andantes, y trasladar el espacio ficticio a la Mancha, y el tiempo ficticio a su presente. Del mismo modo, Gregorio, sumido en una existencia gris, de trabajo rutinario y matrimonio insípido, sin ilusiones ni metas, sin más futuro que conseguir que un día repita al anterior y anticipe al siguiente, encuentra en ese Faroni que construye en connivencia con Gil la culminación de sus sueños de juventud, la conquista de su afán, la revancha contra una vida que le ha condenado a la vulgaridad, a él, educado en los arrabales del romanticismo, que "iba a ser un hombre rebelde, puro, romántico, singular"[85].
>
> Los dos héroes emprenden el camino hacia su verdadera identidad, a la que les pertenece en exclusiva, porque la han extraído del mundo de los sueños, de la literatura, del cine y, en definitiva, porque una persona no es sólo lo que es, sino también lo que desea ser[86] y *Juegos de la edad tardía*, al igual que el *Quijote*, refleja con una profundidad al alcance de pocos escritores el contraste insostenible que existe entre ambas fuerzas (2005: 496-497).

[85] Este fue el primer bosquejo del personaje que se hizo Landero en la mente, antes de comenzar a escribir la obra. La cita se encuentra en *Medio siglo de Narrativa Española (1951-2000). Cinco voces ante el arte de narrar: Josefina Aldecoa, Caballero Bonald, Luis Mateo Díez, Luis Landero, Francisco Umbral*. Comunidad de Madrid, Consejería de Educación, marzo de 2002. Coordinado por Miguel García-Posada. Tirada de mil ejemplares. Sobre él, añade a continuación: "Él no iba a mancharse con la vulgaridad ni iba a hacer concesiones morales ni a sucumbir a un amor monótono y mediocre, ni iba a caer en ninguna de esas trampas que nos tienden los años".

[86] "[Gregorio] se iniciaba en la sospecha de que toda vida es al menos dos vidas: una, la real e inapelable, otra la que pudo ser y sigue viviendo en nosotros en calidad de ánima en pena, vagando por la memoria y creciendo en ella hasta adquirir indicios de independencia y realidad, disputando a la otra, a la primogénita, despojos del pasado", 1993: 139.

Añade Ruiz de Aguirre que Gregorio Olías sufre con angustia la certeza de que la vida no solo es breve[87], sino que, en su escasa concisión, nos encierra en los límites intolerables de una vulgaridad que excluye la realización de todas las vidas que anhelamos en nuestros sueños[88]. Además, corre por sus venas la sangre de los Olías, condenada a la maldición eterna del afán, que carga juntas la gloria y la pena que tan altas pretensiones acarrean[89]. Ante una realidad tan descorazonadora, a Gregorio sólo le queda la fantasía: "Puede afirmarse que el hombre feliz jamás fantasea, y sí tan sólo el insatisfecho. Los instintos insatisfechos son las fuerzas impulsoras de las fantasías, y cada fantasía es una satisfacción de deseos, una rectificación de la realidad insatisfactoria[90]" (2005: 497-498).

Así, en *Juegos de la edad tardía*, el afán es el fracaso y el éxito e, incluso, excede la asimilación de contrarios porque el afán es siempre una manera de superación del límite más que una síntesis. El afán promueve el ansia de sobrepasar los extremos humanos, aunque para ello haya que apelar a la mentira: "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[91]".

Ricœur advierte que el lenguaje ordinario es el cementerio de las metáforas muertas. En cambio, la metáfora viva existe solamente en el momento mismo de la innovación semántica y en el de su reactivación en el acto de escucha o de lectura. (1984: 36).

La Primera Parte se cierra con el fin de los afanes. Con la llegada de Angelina, nada queda de aquel "toro santo": "Y Gregorio rompió definitivamente con la indigencia del pasado y se entregó a un presente donde la dicha excluía la intervención de la memoria" (1993: 75).

---

[87] "Y del mismo modo que descubrió que la realidad era inagotable, descubrió también que la vida era intolerablemente breve, porque si la duda lo hacía infinito y la analogía lo emparentaba con los dioses, las horas y los meses lo devolvían al barro, y eso lo entristeció de nuevo y vino a enturbiar la ligereza de sus pensamientos" (1993: 51). El abuelo de Gregorio también siente como una gran tragedia esta brevedad de la existencia: "A veces me sentía inspirado, y si no sabéis lo que es la inspiración os diré que es una potencia sin sosiego ni norte, una furia que se hace terrible si uno piensa, "la vida es corta", mientras va sintiendo por dentro la semilla maldita de la inmortalidad. Entonces uno se envenena de supersticiones: "¡Mientras dure la inspiración estaré a salvo de la muerte!", grita. Pero la inspiración es débil y apenas dura un vuelo" (1993: 46). Es cierto que todos los seres humanos conocemos esta angustia, pero en el caso de los Olías, sus efectos se multiplican por la devastadora presión del afán.

[88] "Recordó de un solo golpe los veinte años que llevaba sentado allí, en la penumbra, oliendo a gallina, y cómo ese tiempo se tasaba todo en una mueca de desánimo. Se sentía estafado por la escandalosa brevedad de la vida. «Cuarenta y dos años», se dijo" 1993: (148). "Pensó que había en el hombre un desnivel absurdo entre la complejidad de la existencia (con todo su aparato de sueños, proyectos, creencias, palabras y ansiedades) y su escandalosa brevedad, que era injusto habernos creado contradictorios y efímeros a un tiempo y que había que resignarse a conocer a los seres más queridos por sus gestos, sonrisas, miradas, olores y signos del Zodíaco" (1993: 207).

[89] "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" (1993: 44)

[90] Sigmund Freud, *El poeta y la fantasía* en *Obras completas*, traducción de Luis López-Ballesteros Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 1968. Tomo la cita del excelente artículo de Martinón ya mencionado.

[91] Landero, 1993: 44.

Sin embargo, el afán es recuperado con creces en la Segunda Parte, al punto de que el deseo alcanza una categoría insospechada en el plano de la ficción que Gregorio teje para Gil: "yo tuve un padre almirante, un abuelo jurista y un tío cardenal" (1993: 141).

Dentro de los parámetros de la realidad, Gregorio no podría haber sido nunca un "toro santo"; pero bien podría haber sido nieto de un jurista, sobrino de un cardenal e hijo de un almirante y haber llegado a escritor, ingeniero, músico y políglota. No obstante esto, hasta lo viable es tan inaprensible como llegar a "toro santo". Así lo explica Ruiz de Aguirre, cuando compara a Gregorio con el pobre manchego del *Quijote*:

> Landero ha escogido como personaje a un hombre que no posee unas sobresalientes capacidades intelectuales[92], que proviene de un medio social y familiar depauperado, que accede a una educación poco esmerada (de un atlas, una enciclopedia y un diccionario tampoco pueden esperarse milagros), que no está al día de las noticias y que, sin embargo, alberga sueños de grandeza necesariamente incompatibles con su condición, que obligan al narrador a transitar por la misma senda ambigua de Cervantes (2005: 514-515).

Promediando la Segunda Parte, Gregorio va aún más lejos, al procurar regalos para su amigo:

> Primero encontró el catalejo de su padre almirante. Luego fueron los lentes del notario, el capelo felizmente descolorido del cardenal, la pamela parisina de Marilín y la gorra marinera que utilizó él mismo en su época de grumete. Con pequeñas pero metódicas cantidades que iba sisando del cestillo de mimbre, envió revistas y tarjetas postales de todo el mundo que encontró en puestos callejeros y en tiendas de anticuario, y objetos que atestiguaban su propio y magnífico pasado: un jipijapa de fantasía, la brújula qu utilizó la expedición del Ártico, la copa que le entregó un rey en el Certamen Lírico de París y que hizo grabar con la leyenda: AL INSIGNE AUGUSTO FARONI. PRIMER PREMIO DE LA POESÍA INTERNACIONAL, y otras cosas que ilustraban con exactitud las distintas fases de su existencia imaginaria. Llegaba a casa con los trofeos, que escondía en el trastero del sótano, y mientras subía las escaleras se preguntaba en qué acabaría aquel adverso o feliz malentendido, y si le llegarían las fuerzas y la convicción para seguir manteniendo la alta imagen de Faroni, con el que tan pronto se identificaba como evocaba de un modo independiente: un tercero creado por las ambiciones y miserias de dos seres ilusos. Pero apenas iniciaba la reflexión cedía a los apremios de las visiones nocturnas y el mundo se le volvía un fantástico carrusel de cosas ciertas y fingidas, que se superponían en el vértigo de las vueltas, y entonces comprendía hasta qué punto le hastiaban los ensueños que no estuviesen unidos a la realidad por algún vínculo tangible.

[92] Martinón explica, para probarlo, que en el café, Gregorio se verá incapaz de comprender lo que allí se trata, sobre todo, por su pasmo ante la única oración que percibe entera: "El yo es el ser para sí puro". Pero nos parece una prueba insuficiente, puesto que allí, por más que se escuche es imposible oír de qué se discute, y una frase así sacada de contexto descorazonaría al intelectual mejor formado: de hecho, constituye también una parodia de esas discusiones filosóficas rimbombantes, académicas y grandilocuentes que no sirven en absoluto para hacer más sabio al hombre.

> [...]. Confuso, lúcido, animoso o cansado, convenciéndose de que estaba haciendo con Gil una obra de caridad y salvando así los breves vislumbres del riesgo y la vergüenza, durante dos meses cursó puntualmente su opulenta colección de despojos (1993: 217-218).

El afán, la solicitud con que los personajes bregan por un ideal, no es solo el esfuerzo o decisión para afrontar una situación determinada, sino que Gregorio lo convierte en un estado de espera, que es la meta del anhelo, el éxito, el clímax de la ambición:

> Gregorio lo ignoraba, pero era feliz: había completado los envíos de su pasado y dentro de poco vería publicado su libro. Por tanto la primavera equivalía a una tregua de esperanza y de paz. «Soy feliz esperando», pensaba, y pedía, no sabía a quién, que aquella espera se prolongase mucho más, porque ahora que conocía el valor de los hábitos, la humilde trama inextricable de cualquier vida anónima, era dichos, y percibía el futuro como una amenza de la que por el momento parecía estar a salvo.
> Pero cuando pocos días después fue a la imprenta y vio el libro impreso, y la cubierta con el barco y las gaviotas, y su nombre en letras llameantes, tal como se lo había imaginado en sus ensueños, sintió que una succión delicada y enérgica lo levantaba en vilo para pasarlo al otro lado de la amenza y el temor (1993: 226).

Gregorio explica el juego del lenguaje “éxito-fracaso” y lo hace como inspirado por los filósofos presocráticos ya que en su relativismo hace equivaler los términos opuestos, demostrando la vacilación de todo. Vinculamos a Gregorio con el atomista Demócrito, para quien los términos radicalmente opuestos son parejamente valederos: todo es uno e idéntico, hasta la verdad y el error; y con Anaxágoras, cuando sostiene que todo participa de todo: la verdad del error, el bien del mal, etc.

Al recibir el libro de Faroni, Gregorio confiesa haber leído mil veces la dedicatoria y haberse dicho:

> «Ahí estás tú, pobre Gil, inmortalizado sin haber hecho nada. Tienes cuarenta y cinco años y te morirás sin haber hecho nada, y dentro de muchos años alguien leerá el libro y dirá: “Este Dacio Gil debió de ser un gran hombre”». Y entonces he pensado: «Quizá todavía puedas hacer algo. Algo pequeño pero ejemplar, un acto que te salve de esta vida de desastre». Y entonces lo he visto muy claro. Me he dicho: «Necesitas un plan al que dedicar las fuerzas que te quedan». Porque fuerza todavía tengo mucha. No se ría. A veces la siento como si tuviera dentro un toro bravo, pero no sé contra qué dirigirla. Y entonces, ¿para qué sirve? Para amargarme, sólo para eso. ¿Tengo o no razón?
> Gregorio contestó que, efectivamente, ése era el secreto de la felicidad, y añadió, recordando las enseñanzas de su abuelo: «Y no te quedes corto en el pedir. Cuanto más difícil sea el plan, más orgulloso estarás de él, y si es imposible, mejor aún, porque en el fracaso tendrás también la gloria» (1993: 231).

La paradoja es el juego del lenguaje que hace posible que Gil esgrima su opinión y que lo aparentemente contradictorio resulte coherente. Con su ofrecimiento Gil da sentido al juego del lenguaje "éxito-fracaso", puesto que el martirio hace posible la equivalencia de esa pareja de contrarios:

> Siempre fui un cobarde, es verdad. Pero ha llegado el día de demostrar al mundo la hiena que hay en mí. Yo le aseguro que no hablaré. Dígaselo a todos. Aunque me quemen vivo o me pongan ratas no hablaré. Y si me matan, moriré orgulloso de haber tenido una muerte heroica después de haber vivido como un cobarde. Es la gran oportunidad de salvar mi vida y me parece que Dios me ha puesto esta prueba para que me redima. Si huyera, sería mi fin. Sería para siempre el cobarde que a lo mejor no soy. Señor Faroni, ¡pido una oportunidad! […]
> Siempre le he pedido a Dios en mis oraciones que me concediese una oportunidad antes de morir. […] Para quienes llevamos una vida tan triste, lo único que nos queda esperar es una muerte heroica (1993: 291).

El afán sitúa a los personajes en el "plano de la promesa", en el mismo plano ubica Schopenhauer al arte. Este paralelismo no es casual, puesto que los protagonistas de *Juegos de la edad tardía* viven el propósito quijotesco. Así justifica Innerarity el papel del arte:

> El arte es lo más parecido a un sacramento, pero no lo es; en él no hay ni una ausencia real (como pretenden los deconstructivistas) ni una presencia real (como sostiene Steiner), sino lo que podríamos llamar una *presencia ficticia*. Schopenhauer lo situó en el plano de la promesa, a mitad de camino entre la satisfacción y la desesperación, entre la presencia y la ausencia. Su ámbito propio es el del entusiasmo, que no se deja reducir ni a la fría lucidez ni a la loca alucinación. Es posible romper con el monopolio científico de la verdad sin caer en el esteticismo difuso y asfixiante (1995: 151).

Hay un episodio del *Quijote* (nos referimos al capítulo XLI de la II parte del *Ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*), que resulta la llave maestra para abrir el juego del lenguaje "éxito-fracaso". Para deshacer el encantamiento de las barbas de la condesa Trifaldi y de sus dueñas, es preciso que don Quijote libre combate con Malambruno, allá en su lejano feudo; para ello, y aunque no está convencido de la veracidad de la cura ni del hechizo y aunque sospecha que la proeza puede ser oscurecida por la malicia de la farsa, vuela a lomos del mágico caballo de madera llamado Clavileño. Unamuno reescribe "De la venida de Clavileño y de otras cosas" en *Vida de don Quijote y Sancho* según Miguel de Cervantes Saavedra, explicada y comentada por Miguel de Unamuno y aporta al episodio explicaciones primordiales para la novela de Landero. También nosotros podemos afirmar que Gregorio y Gil atravesaron la región del aire y la del fuego, montados en Clavileño y sin moverse de la oficina; que ambos hicieron un pacto de credibilidad, como los héroes de Cervantes; y que también para ellos el arte fue la suprema verdad:

> [...] libre ya el escudero de su miedo, dio en inventar mentiras, y al oírlas Don Quijote se acercó a Sancho y le dijo estas preñadas palabras: "Sancho, pues vos queréis que se os crea lo que habéis visto en el cielo, yo quiero que me creáis a mí lo que vi en la cueva de Montesinos, y no digo más. […]".
> Y en esto estriba la diferencia entre Don Quijote y Sancho, y es que Don Quijote vio de veras lo que dijo había visto en la cueva de Montesinos –a pesar de las maliciosas insinuaciones de Cervantes en contrario– y Sancho no vio lo que dijo haber visto en las esferas celestes yendo en lomo de Clavileño, sino que lo inventó mintiendo, por imitar a su amo a desahogar su miedo. No nos es dado a todos gozar de visiones y menos aun el creer en ellas y creyéndolas hacerlas verdaderas.
> Poneos en guardia contra los Sanchos que, apareciendo defensores y sustentadores de la ilusión y de las visiones, en realidad no defienden sino la mentira y la farándula. Cuando os digan de un embustero que acaba por creer los embustes que urde, contestad rotundamente que no. El arte no puede ni debe ser alcahuete de la mentira; el arte es la suprema verdad, la que se crea en fuerza de fe. Ningún embustero puede ser poeta. La poesía es eterna y fecunda, como la visión; la mentira es estéril como una mula y dura menos que la nieve marcera (1949: 177-178).

A pesar de que no le satisfacen las explicaciones que se le ofrecen, don Quijote anima al escudero a montar en vuelo y pronuncia las palabras mágicas "la gloria de emprender una hazaña", que desentrañan las sinrazones de *Juegos de la edad tardía*:

> –Tapaos, Sancho, y subid, Sancho, que quien de tan lueñes tierras envía por nosotros no será para engañarnos, por la poca gloria que le puede redundar de engañar a quien dél se fía; y, puesto que todo sucediese al revés de lo que imagino, la gloria de haber emprendido esta hazaña no la podrá escurecer malicia alguna (2004: 857).

Isaías, el brujo que ordena las secuencias de la novela, logrando que el principio se afiance con el final, esclarece el juego del lenguaje "éxito-fracaso":

> ¿Tú has leído el *Quijote*? ¿Sólo a medias? Pues bien, allí podrás leer cómo Sancho le preguntó a su amo si el caballo Clavileño no encubría en el fondo una burla. Y don Quijote dijo más o menos que ésa era una cuestión que sólo incumbía a los burladores, porque a ellos dos nadie podría quitarles la gloria del intento. Ése es un acto de fe (1993: 371).

Isaías recurre al símil de Sísifo y, de este modo, cambia el sentido denotativo de "éxito-fracaso" y le da un significado absurdo, en el que el fracaso se ilumina con los resplandores del éxito, tiene sentido: "el hombre no es ni dios ni demonio".

> Pero, en fin, te iba diciendo que, desde mi panorámica, yo veía que el hombre no es ni dios ni demonio. En la reiteración late el genio trágico. Todo nos niega y nos confirma, la felicidad y la desdicha. Y recordé a Sísifo, el que subía la piedra en el infierno, y me dije que también él hubiera hablado de su piedra con un poco de orgullo, y hasta con gratitud, porque sin ella no hubiera sido nada:

> un hombre sin pasado, un poco de ceniza fría y nada más. Así son los objetos que llevamos al hombro, que si por un lado pesan, por otro gratifican; lastiman, pero dan que hablar (1993: 372).

Cuando al finalizar todas las peripecias, Gregorio le pregunta a Gil "¿y cómo te fue por la ciudad?" (1989: 391) encierra en este interrogante el más importante: ¿cómo te fue en lo más importante que ibas a hacer en la vida? La pregunta es concreta: ¿has fracasado o has tenido éxito? Todo haría pensar que la respuesta sería negativa, sin embargo, manifiesta:

> –Pues fíjese, yo creo que bien. No vi las pirámides, ni los barcos ni el río, ni las bandas de música, ni el Museo del Hombre y de las Grandes Cosas y, por si fuese poco, ni siquiera conseguí entrar en el café. Pero la aventura que viví fue mucho más extraordinaria aún. Perseguido, detenido, casi torturado, y al final expulsado de la ciudad, como le ocurrió al propio Faroni. Es algo grande. Siento dentro de mí una especie de orgullo y de grandeza, no sé cómo decirle. […] Yo estoy muy orgulloso de haber conocido al gran Faroni y de haber sido estimado por él. Creo que es lo único memorable en mi vida (1993: 391-392).

Coincidimos con Insúa Cereceda, para quien la conciliación del éxito y el fracaso –en *Juegos de la edad tardía* y en *El mágico aprendiz*– estaría íntimamente vinculada con el dilema tan quijotesco de "la reunión del fracaso y el heroísmo en un mismo periplo vital" (2009: 31).

Ruiz de Aguirre interpreta en estos términos la "moral del afán", operando una vuelta de tuerca radical a la "moral del fracaso":

> Frente al final derrotista del *Quijote*, que parece demostrar que no hay más alternativa a la locura que la muerte o la rutina, Landero ha optado por abrir una puerta de esperanza y optimismo a nuestros héroes que, si bien han perdido una vida ordenada y cómoda (pero también tediosa), reciben ahora una segunda oportunidad para cumplir sus sueños (2005: 513).

Las reglas originalmente obligatorias y aceptadas terminan siendo tan versátiles como el juego. Wittgenstein cree que no siempre la aplicación de una palabra está delimitada por reglas, quizá sea esta la razón por la que en el término "afán" quepan significados tan diversos como "éxito y fracaso".

Redes de afinidades e inversiones en *Juegos de la edad tardía*

Estudiando estos tres juegos del lenguaje "nombre-seudónimo", "verdad-mentira" y "éxito-fracaso", podemos establecer una filiación entre los personajes literarios creados por Luis Landero y los héroes cervantinos y kafkianos. Todos conviven en el universo del narrador extremeño. Nuestro desafío ahora consiste en advertir cuál es la red de afinidades e inversiones. Al efectuar comparaciones entre los personajes de Landero, Cervantes y Kafka, concluimos junto con Marthe Robert y Rodolfo Modern en que Gregor Samsa, Joseph K o K. son contrafiguras de don Quijote.

Marthe Robert (1933), en *Lo viejo y lo nuevo,* compara al protagonista de *El Castillo* con don Quijote de la Mancha y traza una serie de caminos paralelos y de encuentros entre estas dos obras en apariencia tan diferentes.

Rodolfo Modern (1986) no duda que los seres de Kafka poseen una chispa quijotesca en su lucha contra las condiciones adversas que se les oponen. Anota que el escritor checo se sintió particularmente impresionado por don Quijote y su singular compañero: lo cual revela un curioso y sugestivo texto póstumo titulado por Max Brod "La verdad sobre Sancho Panza".

También a Juan José Saer (1999) le atrae la posibilidad de parangonar ambos modelos clásicos. Saer advierte desplazamientos similares entre don Quijote y el agrimensor. Observa que ambas carreras no implican ningún avance, acumulación o enriquecimiento, ni en el sentido material ni en el sentido espiritual del término, y que, por lo tanto, su progresión no tiene prácticamente ninguno de los atributos del desplazamiento épico.

El hidalgo cervantino y el empleado kafkiano animan una tercera versión o contrafigura: Gregorio Olías, germen o cifra de todos los otros personajes de Luis Landero: Belmiro (*Caballeros de fortuna*), Matías Moro (*El mágico aprendiz*), Emilio (*El* guitarrista) y Manolito *(Entre líneas: el cuento o la vida*), por ejemplo. Todos ellos se largan a los caminos para poner en acto un ideal.

Tanto Gregorio (personaje de Landero) como Gregor (personaje de Kafka) se transforman después de un sueño inquieto y actúan, de entrada, como si estuvieran sumergidos en una especie de mareo que los privara de la lucidez necesaria para conducirse de un modo adecuado entre las personas y las cosas. Modern señala que Joseph K. y Gregor Samsa no terminan de despejarse y que hay en sus luchas por afirmarse, por cobrar dignidad, una especie de velo que los envuelve y les impide encarar la realidad tal como es. Repara en que ese vagabundaje sonámbulico es un literalmente "no darse cuenta" o, si se prefiere, un

contacto persistente con lo que no es cierto, con lo falso. Esta característica de los personajes kafkianos es aplicable a los personajes landerianos. Así vemos cómo el peregrinaje de Gregorio Olías está marcado por una noche confusa y un despertar fatídico, el de la mañana del 4 de octubre. Toda la novela es un viaje de regreso hacia ese día. En el primer tramo del engaño a Gil, el protagonista transita su vida dormido, pero con ciertas aptitudes para ejecutar su trabajo y para desenvolverse dentro de los límites familiares. A medida que avanza en proezas, le sucederá lo mismo que a Samsa: ya no podrá asumirse ni asumir el mundo. Tres salidas estructuran el relato, y cada una lo aleja un poco más de la claridad de la rutina inicial: 1) escapa de su trabajo para desencontrarse con Gil; 2) escapa de la pensión para huir de un supuesto delito y 3) escapa de la ciudad para hacerse agricultor. Pero también es cierto que las fugas están infiltradas de huidas de Gregorio (de sí mismo) y huidas de Faroni (de la cárcel).

El despertar a una nueva vida está estrechamente trabado con el tema de la lectura como medio de revelación, de transfiguración del mundo y de transformación de la persona. Como observa Saer, esta situación ya existía antes de la aparición del *Quijote* pero es en el texto cervantino cuando alcanza su plenitud, para seguir desarrollándose después, a lo largo de la literatura occidental. Saer nota, también, que la lectura y la fe ciega en lo que se lee están profundamente ligadas al tema de la locura. Esta indagación nos conduce a establecer similitudes fundamentales: en *Juegos de la edad tardía* hay tres libros citados en el primer capítulo que determinan el destino del protagonista. Ellos son: un diccionario, un atlas y una enciclopedia.

Coincidimos con Marthe Robert en que con varios siglos de distancia, *El castillo* de Kafka difunde de la misma manera quijotesca la peligrosa pregunta que Cervantes tuvo la audacia de hacer y que después de él ha continuado siendo para toda la literatura una eterna fuente de problemas: ¿Cuál es el lugar de los libros en la realidad? ¿Son absolutamente verdaderos o de una manera muy relativa, y si lo son, cómo demuestran su verdad? Para Robert, “si los libros son verdaderos, no pueden serlo sin acarrear consecuencias; de una manera o de otra tienen que hacer triunfar su verdad, y demostrarlo cambiando la vida” (1993: 11).

El lugar de los libros es tan determinante en el *Quijote* que Michel Foucault ha dado un paso más al afirmar que don Quijote tomó su realidad del lenguaje y que la realidad permanece por completo en el interior de las palabras:

> La verdad de don Quijote no está en la relación de las palabras con el mundo, sino en esta tenue y constante relación que las marcas verbales tejen entre ellas mismas. [...] *Don Quijote* es la primera de las obras modernas [...] porque en

> ella el lenguaje rompe su viejo parentesco con las cosas para penetrar en esta soberanía solitaria de la que ya no saldrá (Foucault, 2002: 55).

O como lo dice Luis Landero en *Entre líneas: el cuento o la vida,* don Quijote es el primero que entra en el laberinto de papel, y hace de él su casa natural (2001: 66).

¿Cuál es el lugar de los libros en la realidad? He aquí el interrogante que da vida a este original texto, que combina el ensayo y la narración poética. Allí se nos advierte que hay un conflicto insoluble:

> Lograr que la literatura y la vida se confundan, lleguen a ser la misma cosa, puedan ser afrontadas con el mismo sentimiento de realidad y de plenitud, que el mundo objetivo y el imaginario formen una sola entidad, que acción y pensamiento se armonicen en un único envite: tal es el sueño imposible que muchos persiguieron y que quizá nadie alcanzó, y cuyo temblor existencial y metafísico llena de tensión, de entusiasmo y de melancolía tantos y tantos libros (2001: 138).

Sin embargo, muchos son los personajes que se afanan por el sueño imposible de hacer que la literatura sea consubstancial a la vida: este es el punto neurálgico donde se entrecruzan el héroe cervantino, el landeriano y el kafkiano. Ellos persiguen objetivos que, a veces, tienen vida solo en el interior de las palabras, pues son absolutamente inconsistentes en la realidad empírica. Saer afirma que la meta que se propone todo héroe de epopeya es precisa y, aunque difícil, alcanzable por definición, pero que para don Quijote no existe ningún objetivo. Señala, también, que esta situación característica del *Quijote* funda uno de los aspectos principales de la literatura moderna, y contribuye al desarrollo de una nueva visión del mundo –específica de nuestra época– que podríamos describir como una moral del fracaso[93].

Saer –respaldándose en Robert– llega a declarar que esta moral del fracaso (1999: 47), salvo algunas rarísimas excepciones, es la moral de toda la literatura occidental genuinamente representativa. Generaliza y sostiene que

> el fracaso que evoca de un modo obsesivo la literatura moderna no es únicamente individual ni se verifica únicamente en la sociedad y en la historia, sino que es metafísico y universal (Saer, 1999: 49).

Nos preguntamos si el fracaso, en la novela moderna, es el único horizonte posible para el hombre, pues si bien es cierto –como observa Saer–que en la literatura moderna hay una constante confrontación entre la realidad empírica y la versión ideal de la realidad, y que de ello naturalmente deviene una moral del fracaso, también es cierto que los personajes

[93] "El quijotismo no es compatible con el éxito" (Rosales, 1985: 834). "El fracaso es el común denominador de todas las empresas quijotescas" (Rosales, 1985: 845-846).

landerianos –inspirándose precisamente en don Quijote– nos permiten realizar otra vuelta de tuerca: Hemos visto que hay un episodio que funciona como *leit motiv* dentro del corpus de las obras de Landero y que nos da la clave para matizar esta incisiva teoría acerca de la moral del fracaso. Ya nos referimos al capítulo XLI de la segunda parte de *Don Quijote de la Mancha*, cuando el caballero y su escudero están montados en el caballo Clavileño. Recordemos que es entonces cuando Sancho desliza la sospecha de si no serán víctimas de una burla cruel, a lo que don Quijote responde: "y puesto que todo sucediese al revés de lo que imagino, la gloria de haber emprendido esta hazaña no la podrá oscurecer malicia alguna" (Cervantes 2004: 857).

Toda la narrativa de Landero halla su justificación en este episodio quijotesco tantas veces referido por Luis Landero. El narrador devela su pensamiento en el ensayo *El oficio de escritor*. Leemos:

> Pero lo importante, lo único en verdad importante, es dejarse el alma en el intento desesperado y gozoso de decir lo indecible, o como lo decía Faulkner: de igualar el sueño, de alcanzar lo inalcanzable. O dicho de otro modo: de fracasar, pero gloriosamente (Landero, 1994: 26).

Hallamos aquí una inversión interesante en esta red de comparaciones, ya que aunque podamos admitir con Marthe Robert (1993: 9) que don Quijote está destinado a una continua derrota[94], no creemos que el fracaso, sin más, sea el puerto al que deban arribar los personajes de Landero. Tal vez sea cierto que los personajes cervantinos no se desaniman porque en el fondo no esperan nada, tal vez sea cierto que saben muy bien que sus proyectos son tan irrealizables como necesarios... También los personajes landerianos están llamados a ejecutar designios quiméricos que ellos creen auténticos, pero es en el fracaso donde hallan una gloria paradójica y verdadera. Objetamos, pues, lo que tanto Robert como Saer interpretan acerca de la moral del fracaso: puesto que si bien es incuestionable que con *don Quijote* se da comienzo a la era "moderna", una era atormentada, inquieta, llena de luchas y querellas, una época signada por el fracaso, también es cierto que las obras de Cervantes y Landero caben mejor dentro de los parámetros de la "filosofía del afán", que dentro de las variables de la "filosofía del fracaso". Para Landero, no solo *El Quijote* "crea la novela moderna, sino que nos ofrece también uno de los más claros y permanentes signos de la modernidad. Con él, vida y literatura confunden sus fronteras para siempre" (1995: 46).

---

[94] "*Juegos de la edad tardía* no deja como el *Quijote*, la imagen y el sabor de la derrota. La solución que da Landero al conflicto de su personaje está más próxima a la que le da Italo Calvino a su *Barón rampante*, un relato que se inscribe también en la posteridad del *Quijote* como una de sus transposiciones temáticas". (Martinón, 1994: 225).

Sostiene Modern que los héroes de Kafka son seres comunes. Nunca dicen algo brillante, no son dueños de un ingenio destacable. Tampoco sus actos son desaforados, extraordinarios, heroicos, demenciales. Compartimos con Modern que son "las entre líneas" las que cuentan aquí, las hipótesis infinitas para llegar a soluciones inalcanzables. De igual modo, podríamos afirmar que los héroes landerianos son tan comunes que, desarrollan sus vidas lejos del éxito, próximos al fracaso pero siempre, e irremediablemente, en la gloria del intento.

En otro orden de cosas, Marthe Robert hace hincapié en un aspecto fundamental del personaje cervantino: el del sentirse obligado a interpretar las cosas por no reconocer lo que ellas son. Robert señala que don Quijote, en vez de ver las cosas, de sentirlas y de captar sus relaciones inmediatamente, las compara con un modelo preconcebido, con el objeto de aceptarlas o rechazarlas según concuerden o no con sus recuerdos.

> Todo ocurre como si don Quijote no hubiera visto nunca los objetos más corrientes; una bacía de barbero, por ejemplo, lo saca de quicio, se pasma ante una procesión, las cosas más triviales lo desconciertan [...] En suma, las cosas imperceptiblemente se han trastocado: mientras los libros se iluminan con el resplandor de todos los conocimientos que han ido acumulando en el transcurso de los siglos, la realidad se convierte en un libraco ilegible (1993: 175).

Son muchos los personajes landerianos que ven la realidad desde un ángulo insólito, que poseen "el don de singularizar lo que ven" (Landero, 2002: 231) (como dice el señor Rodó). Son muchos los personajes que poseen una psiquis creadora, poética e incisiva. Los ejemplos se multiplican. Todos los personajes landerianos tienen sed de interpretar, de conocer la verdad, de espiarla aunque ella se muestre controvertida y plural. Para Robert, las aventuras de don Quijote resultan, sin excepción, de la necesidad que el caballero siente de interpretar las cosas allí donde los demás están seguros de sí mismos.

> Persuadidos de poseer informaciones fidedignas y, claro está, ideas justas. Los demás se fían de sus percepciones y no dudan ni por un instante de la solidez del mundo; don Quijote, en cambio, lo ve al revés y, cuando percibe correctamente los objetos –lo cual le sucede más frecuentemente de lo que imaginamos–, saca de su percepción conclusiones perfectamente aberrantes, al menos para el sentido común (1993: 184).

Observa Robert que, a veces, don Quijote reconoce perfectamente lo que se presenta ante sus ojos, pero interpreta la situación según sus necesidades, modificando automáticamente lo que ve. Sin embargo, la mayoría de las veces, su error no es una ilusión de los sentidos o un fenómeno alucinatorio, sino que se debe a las analogías que le sugiere el código caballeresco y sin las cuales nuestro héroe no sabría literalmente qué hacer o pensar.

Así también los personajes de *Juegos de la edad tardía* reconocen la inmediatez, pero modifican sus interpretaciones sujetándose a la predeterminanción de sus propios códigos. Asistimos al autoengaño de los personajes, que se nutren más de las quimeras que de las evidencias.

Tal como ha observado Robert –en relación con *El castillo*–, tampoco la aldea humana es menos misteriosa que la jurisdicción invisible de la cual depende; todo es engañador y desilusionante y está sometido a continuas metamorfosis. A cada instante K. es traicionado por sus sentidos, si las cosas cambian de forma ante sus ojos, las palabras y los sonidos le llegan a veces deformados (1993: 283). También Gregorio Olías va de espejismo en espejismo…

Las hipótesis interpretativas de K son todas igualmente plausibles e igualmente inverificables. Para controlarlas no tiene ningún criterio seguro, ningún hecho exterior debidamente establecido, pues él no tiene nada en común con el mundo que lo rodea. Es un extranjero en el sentido absoluto de la palabra, no solamente con respecto a la aldea, sino con respecto a todas las aldeas y todos los lugares del mundo.

Los personajes landerianos y kafkianos son extranjeros, también, en el ámbito del trabajo. En *La metamorfosis* se plantea el conflicto de las relaciones laborales y familiares (recordemos que en ese relato, el empleo se convierte en una maldición enajenante). Los personajes landerianos optan por habitar en un sueño antes de dejarse morir. Palpamos su incapacidad para vivir (si entendemos por vivir, una adaptación o resignación a la “aldea”).

El cotejo de realidad e ilusión no solamente provoca la fascinación de la interpretación sino que alimenta otro gran tema: el de la interacción de la realidad y la ficción.

En *Lo viejo y lo nuevo*, Marthe Robert examina al personaje K y concluye que por más que desconfía de las imágenes ideales ligadas a su soledad, casi siempre cede a su fascinación, y de los dos programas entre los cuales vacila –uno realista: ser en la aldea un simple obrero y mezclarse con sus habitantes; el otro, puramente quijotesco: ir inmediatamente al Castillo para encontrar la ley absoluta que le dará un sentido a su vida–, es el segundo el que lleva todo el peso en la novela (1993: 282-283). Robert enuncia que su espíritu lo lleva hacia la aldea, un lugar áspero y frío del que solo espera una desilusión saludable, pero su alma lo arrastra en la dirección contraria, hacia un castillo dudoso del cual espera, a pesar de todo, la felicidad. Los lectores de *Juegos de la edad tardía* no podemos menos que extender esta red de afinidades a los personajes landerianos, puesto que ellos también se encaminan hacia castillos dudosos portadores de felicidad.

Estos dos espacios, el de la realidad inmediata de la aldea y el de la ilusión del castillo, estructuran la novela de Kafka. De igual modo los personajes landerianos quedan flotando entre esos dos mundos, el de los molinos de viento y el de los gigantes.

Es Francisco Ayala quien repara en el problema de la distinción entre realidad y sueño en el *Quijote*. Sostiene que percibido con mayor o menor claridad, tratado más o menos a fondo, el tema estuvo presente siempre en la conciencia humana. Sin embargo, observa también, que es la época barroca, obsesionada por el movimiento del engaño y desengaño, la que con mayor profundidad trató del problema, tanto en el plano poético como en el de la especulación intelectual. Los textos landerianos vuelven sobre esta temática, medular en el *Quijote*, y lo hacen desde una perspectiva nueva pues integran el sueño a una realidad fragmentada y múltiple. La verdad y la mentira dejan de ser polos opuestos. Ya Cervantes, en el episodio de la cueva de Montesinos, dentro de ese espacio simbólico y encantado, había admitido que Durandarte estaba simultáneamente vivo y muerto.

Para Robert una de las ironías de *El castillo* es cómo un héroe en búsqueda del ideal puede pasar buena parte de su tiempo hablando con toda seriedad de ropas y telas. K. le atribuye un valor simbólico a la indumentaria. Así también los personajes de Landero, como nuevos don quijotes, se revisten con el vestuario adecuado para representar un rol (este es uno de los aspectos más notables en su primera novela). La escenografía, la utilería, la vestimenta son asuntos para tener en cuenta a la hora de abordar *Juegos de la edad tardía,* pues en este texto, el teatro reemplaza magistralmente a la vida.

Podríamos sintetizar la desazón o falta de adaptación de los tres prototipos, diciendo: que “ni don Quijote ni K. ni Gregorio Olías son de aquí”. Esto explicaría –siguiendo a Robert– “la desproporción entre sus esfuerzos y lo escaso de sus resultados, así como también su sentimiento de encontrar únicamente misterios y enigmas en lo que para los demás es completamente normal” (1993: 286). Nosotros creemos que sus actos desproporcionados se justifican a partir de la paradoja. Sólo superando la antítesis, podremos ver la verdad que nos propone Landero de un modo auténticamente nuevo.

Con respecto a los juegos del lenguaje asociados a las formas de vida, evidenciamos que tanto en *Juegos de la edad tardía* como en el *Quijote*, la forma de vida “de artista” produce juegos del lenguaje “de artista”. Tanto Juan Bautista Avalle-Arce –cuando analiza “La vida como obra de arte” en *Don Quijote como forma de vida*– como Alfonso Ruiz de

Aguirre –cuando estudia "El poeta de la vida[95]" en "El *Quijote* como hipotexto fundamental en *Juegos de la edad tardía*– influyen en nuestras consideraciones.

Por otra parte, siguiendo el camino de Wittgenstein en la obra de Landero, encontramos que la expresión "*juego* de lenguaje" pone de relieve que *hablar* el lenguaje forma parte de una actividad o de una forma de vida (1988: 39). Y la forma de vida que elige vivir Gregorio es la de un artista, la de ser un poeta de la vida. Por tanto, las palabras no son nunca para él un producto acabado, sino una producción permanente, en la que pueden cambiar hasta los significados de las mismas.

Veíamos que en la novela, no se comprenden los conceptos "éxito-fracaso" en sí, se comprenden situándose en una "forma de vida", según modos y reglas propios. Asimismo podemos definir los de "gloria-condenación" en términos de la actividad del artista. Incluso los de las palabras "verdad-mentira" tienen su significado en el uso en el lenguaje (Gregorio hace un uso y Angelina, otro). Por lo tanto, lejos de poder alcanzar cualquier correspondencia, término a término, hemos tenido que descubrir el significado en su uso, en ese juego de lenguaje que se corresponde con la forma de vida "de artista" que persigue Gregorio.

"El significado de una palabra es su uso en el lenguaje". Es interesante observar lo que advierte Pavis acerca de los juegos de lenguaje, que con toda seguridad podemos aplicar a los juegos landerianos: "Desde el momento en que el lenguaje ya no es básicamente empleado según su sentido, sino según su textura y volumen, se transforma en un *juego de construcción*, manipulado como cosa y como signo" (1990: 287). En vez de afirmar, por ejemplo, que "belleza[96]" *significa* "hermosura", "preciosidad" o "lindeza", se aproximará mejor a la

[95] "Me refiero a lo que se resume así en la transcripción del pensamiento de Olías, insatisfecho como poeta literal y ansioso de alcanzar una compensación paródica e imaginativa: «Soy un poeta de la vida» (67). Variantes del estereotipo que concibe al escritor como inscriptora de su yo en la existencia que le rodea son: «se sentía artista de su propia vida, y su obra eran sus gestos, sus miradas, sus pasos, el leve riesgo que lo envolvía, la amenaza de los congéneres que lo rozaban al pasar» (124); «al ser artista cuenta las cosas como artista, haciendo poesía de la vida, ¿no?» (139, esta vez en boca de Gil); «Sintió de nuevo la ilusión de que el tiempo dra una arcilla blanda que cualquier artista de la vida podía moldear a su antojo, representando en un instante la imagen exacta de la eternidad» (169). El mismo tendero para el que trabaja Gregorio en momentos de desesperación parece llevar la farsa a un nivel aún más distorsionado al parodiar inconscientemente el lema del poeta/biógrafo: «¿qué somos sino poetas del ramo de alimentación» (302). Acompañando al hipotexto de la escritura o la creación vitales se encuentra el del «libro de la experiencia», como en «Volvió a sentirse un gran poeta sin palabras, con tanta fortuna y convicción que, cuando salieron al parque, se prometió que en adelante no leería otro libro que el libro siempre abierto de la vida» (67) y en «el mundo es un libro abierto» (138)" (García, 1995: 106-107).

[96] "Ante el mal gusto que vemos continuamente a nuestro alrededor, la belleza es un acto revolucionario. Y cuando hablo de belleza no hablo de torres de marfil ni de estrategias evasivas, ni de mera retórica, sino de una vía esencial de conocimiento. Descubrir la belleza inquietante del mundo, de las cosas humildes, cotidianas: ésa es una de las grandes tareas del artista y el mejor motivo que existe del gozo intelectual. Reivindiquemos el concepto de belleza. D esa belleza abismal que supieron descubrir en las cosas y en los hombres un Van Gogh, un Mozart, un Chéjov, un Antonio Machado, o de esa otra belleza trágica o absurda de Macbeth, de Estragón o de Antígona. La belleza nos recuerda nuestro compromiso moral con el mundo, y nos enfrenta abiertamente al encanallamiento y a la estafa de la estética del dinero, de la triste y vulgar belleza del glamour, y de todos esos sucedáneos que quieren vendernos como canon de la belleza y que no son más que el mal gusto y la estolidez

inexacta primera acepción del diccionario RAE: "Propiedad de las cosas que hace amarlas, infundiendo en nosotros deleite espiritual. Esta propiedad existe en la naturaleza y en las obras literarias y artísticas". Para un artista como Gregorio, esa propiedad que hace amar las cosas se describe en estos términos:

> Pidió a los viejos más viejos del parque que le contasen historias de su vida, cómo era el mundo antiguamente y si las cosas tenían entonces los mismos nombres que ahora. Algunos le dijeron que antiguamente las cosas se llamaban con nombres mucho más hermosos. Gregorio lo creyó porque había descubierto el lenguaje de los poetas y pensaba que cada cosa se merecía una poesía y no una palabra, o al menos que se la nombrase de muchas formas a la vez, justo reflejo de la correspondencia universal. Pero también en cada palabra había una poesía, claro que sí, por ejemplo "belleza": ¿qué recordaba sino un hielo que se rasga sin ruido, belleza, que no deja eco y nos hace dudar de haberla pronunciado realmente, y que es como si la pronunciáramos con los ojos, belleza, un parpadeo apenas, incomprensible y familiar a un tiempo, belleza? ¿Y qué decir de "recóndito"? Uno tenía que tomar carrerilla hasta la primera "o" y allí domarla por la brida como un *cowboy* en un rodeo e impulsar el salto hasta la otra "o", pues la palabra saltaba en escorzo amenazando con tirar al jinete y poniendo en peligro su propio significado. Y luego "caracola". Bastaba frotarla para que de ella se levantase un genio de humo, tan terrible que no había deseo que no pudiera satisfacer al instante. Bastaba pedirle sin rubor, pedirle coliflor, barcarola, coral, onda, mar y luz, corimbo y limbo y Paralimbo, marimar y marina, caracol, corocol, quiriquil, cocotero, espuma, halcón, oasis, Nilo y Mississippi; bastaba una palabra, pues cualquiera contiene a todas las demás, en cualquiera puede uno reconocer su patria ilimitada (1993: 51).

Y, esto es, que la palabra "belleza", por caso, se identifica con una supuesta esencia semántica (Propiedad de las cosas que hace amarlas). "Belleza" se emplea en juegos de lenguaje "de artista", bajo determinadas circunstancias creativas. Los múltiples juegos de lenguaje en los que participan Gregorio y Gil no son más que diversas y posibles *formas de vida* "de artistas". Por eso decimos que en esta interpretación del lenguaje como *praxis,* Landero –como Wittgenstein– imprime un sentido dinámico a la concepción del mismo.

El *lenguaje* ejercido en un contexto de juego es *acción:* "Llamaré también 'juego del lenguaje' al todo formado por el lenguaje y las acciones con las que está entretejido"[97]. Analicemos este episodio, atendiendo al todo formado por el lenguaje y las acciones con las que está entretejido:

---

disrazados con el chisporroteo de la quincalla espiritual. No, la belleza es otra cosa. La belleza es, por ejemplo, la voz de Edipo, la línea melódica de una voz cuya trayectoria va desde la más noble solemnidad hasta la desdicha más abyecta. Y es la voz oscura e insondable de Lear, o la alucinada de Segismundo, o la amarga y sencilla de Vania, o las de Max Estrella, de Agamenón, de Tartufo, de Woyzseck… ¿Qué sería de nosotros, de la humanidad, sin ese coro de voces que siguen hablándonos y trayéndonos el testimonio de la aventura del hombre en este mundo?" (Landero, 2008: 14-15).

[97] *IF,* n. 7.

> «¿Y qué más cosas te gustaría hacer?», preguntaba Gregorio. «Tejer», dijo Angelina, y le enseñó sus propios jerseys, que ella misma se hacía con agujas. Gregorio los tocó y los olió, convirtiendo el análisis en caricias furtivas. A cambio él llevó algunas poesías, que le leyó en susurros, rozándola con el aliento. «¿Qué te parecen?», preguntó al final. «Tristes», dijo Angelina, mirando al aire y con una mano hincada en la mejilla de soltera. «Porque también la vida es triste», dijo él satisfecho, como el vendedor que guarda sus catálogos tras una brillante exposición. «¿Y qué más te gustaría hacer?», volvió a preguntarle. «No sé», contestó Angelina sin dudar. Pero al fin confesó que lo que más le divertía en los ratos libres era jugar al veoveo. «Juego muy bien», dijo. Hicieron la prueba y, efectivamente, aunque en aquel pasillo sólo había un mapa, las paredes y una bombilla, Angelina demostró sus maestría eligiendo objetos que estaban allí escondidos sin saberlo Gregorio.
> –En casa, sin embargo –dijo una noche, cuando ya habían agotado todos los nombres–, hay tantas cosas que cuesta mucho decidirse por una.
> Y aquella revelación los hizo enrojecer y fijar los ojos en el mismo punto prometedor y borroso del vacío.
> Al otro sábado se citaron en el parque. Iban por un paseo de arena preguntándose cómo habiendo vivido en el mismo barrio no se habían visto nunca. Gregorio contó que, como era poeta, salía poco de casa, y que sólo de noche se aventuraba por ese mismo parque en busca de inspiración. De día, además de escribir, a veces cuidaba por caridad de un quiosco que había pertenecido a otro tío suyo, no con el que había vivido aquellos años sino otro, algo tarumba y falto de juicio –dijo, adelantándose a la posibilidad de que Angelina lo hubiera visto allí y le diese por recordarlo como era, y aplacando de paso la doble vergüenza de admitir y omitir.
> –Pues yo creo que te vi una vez –dijo Angelina–; ibas en una moto con la muchacha aquella del perro.
> Gregorio, maravillado de aquel feliz malentendido, confesó que, en efecto, tuvo una moto y conoció a esa muchacha, con la que salió un tiempo.
> Angelina bajó la cabeza (1993: 64).

En el coloquio de la vida ordinaria siempre se recibe y se da algo a través del lenguaje: Gregorio suscita en Angelina atención o curiosidad, aunque busque despertar cierto encanto. Hay un modo de acción-recepción que se concretiza en el encuentro. Si observamos detenidamente las microsecuencias que transcribimos a continuación, veremos que el lenguaje es un modo de obrar, es acción. El “ping-pong” verbal es llevado por Gregorio. En el período durante el cual está en juego la destreza, la palabra surge con frescura y naturalidad. Los parlamentos transcriptos **(A)** son escasos y aparentemente insignificantes; no obstante, generan la ejecución de acciones significativas **(B)**. Tras haber sido servida o devuelta, “la pelota” es golpeada de forma que pasa por encima de la red y cuando toca el campo del

contrario, sucede la reacción **(C)**, que es producto de haber compartido la "jugada" con un sentido creativo-recreativo.

Las tres primeras jugadas que hemos seleccionado ilustran que:

a) Gregorio realiza el saque
b) Angelina devuelve la tirada
c) Angelina vence

La cuarta jugada pone de relieve otra estructura:

a) Gregorio realiza el saque
b) Angelina devuelve la tirada
c) Gregorio vence

No llama la atención que, forzosamente, los triunfos de Gregorio se deban a malentendidos, es decir, al uso equívoco que él hace de las palabras, esta vez en un uso privado-coloquial del lenguaje. Las palabras se cargan de significados en cuanto están integradas a un intercambio vital. Para que haya un juego de lenguaje debe haber una experiencia compartida en una determinada forma de vida: y esta no se da sin referencia al otro.

Cuando Gregorio conoce a Angelina, ya tenía medio olvidados sus planes de ingeniero y también ella tenía sus sueños imposibles, "vivir en el campo y cuidar de unas gallinas cluecas. Pero lo declaraba sin pena, casi con la alegría de tener un deseo y enseñarlo como un retrato en el que hubiera salido mal, risible incluos para ella misma" (1993: 63).

Obsérvese la estructura reiterativa en el recibir y dar algo a través del lenguaje; obsérvese también que en este juego o partido del lenguaje, cada jugador hace un saque y el otro responde: así golpean alternativamente (uno primero y otro después):

1. (A) «¿Y qué más cosas te gustaría hacer?», preguntaba Gregorio.
(B) «Tejer», dijo Angelina, y le enseñó sus propios jerseys, que ella misma se hacía con agujas.
(C) Gregorio los tocó y los olió, convirtiendo el análisis en caricias furtivas.

2. (A) A cambio él llevó algunas poesías, que le leyó en susurros, rozándola con el aliento. «¿Qué te parecen?», preguntó al final.
(B) «Tristes», dijo Angelina, mirando al aire y con una mano hincada en la mejilla de soltera.

(C) «Porque también la vida es triste», dijo él satisfecho, como el vendedor que guarda sus catálogos tras una brillante exposición.

3. (A) «¿Y qué más te gustaría hacer?», volvió a preguntarle.
(B) «No sé», contestó Angelina sin dudar. Pero al fin confesó que lo me más le divertía en los ratos libres era jugar al veoveo. «Juego muy bien», dijo.
(C) Hicieron la prueba y, efectivamente, aunque en aquel pasillo sólo había un mapa, las paredes y una bombilla, Angelina demostró su maestría eligiendo objetos que estaban allí escondidos sin saberlo Gregorio.

4. (A) –Pues yo creo que te vi una vez –dijo Angelina–; ibas en una moto con la muchacha aquella del perro.
(B) Gregorio, maravillado de aquel feliz malentendido, confesó que, en efecto, tuvo una moto y conoció a esa muchacha, con la que salió un tiempo.
(C) Angelina bajó la cabeza (1993: 64)

La creatividad activa de *Juegos de la edad tardía* nos pone una y otra vez en la línea de partida del *Quijote*. Nos referimos a la creatividad, en el sentido de categoría estética de lo artístico. Arrebatados por el deseo imaginativo de vivir la vida como una obra de arte, Gregorio y don Quijote nos dan algunas pautas de qué sucede cuando se quiere vivir así. Para Avalle-Arce, don Quijote desde el momento de su autobautismo ha decidido –en forma implícita al menos– hacer de su vida una obra de arte (en su caso, de libros de caballería) "y, por lo tanto, toda la prosa vil del vivir diario debe transmutarse en su equivalente poético si aspira a tener un puesto en el nuevo orden recién creado" (2002: V). Analizando el concepto de la vida como obra de arte, Avalle-Arce encuentra que el episodio de la penitencia en Sierra Morena es la culminación del deseo de vivirla como tal:

> Mucho me temo que el episodio de Sierra Morena no nos da una respuesta cabal y cumplida a nuestra pregunta –¿qué pasa cuando se quiere vivir la vida como una obra de arte?–, aunque sí constituye la mejor ilustración del concepto. Así y todo, creo que no erraré mucho si propongo al lector, a título provisional, la siguiente conclusión: Cervantes, artista al fin y al cabo, no encontraba nada de malo con el concepto de la vida como obra de arte en sí, pero no es menos evidente que tenía muy serias reservas mentales acerca del concepto de por sí. (Avalle-Arce, 2002: V).

Edward C. Riley observa que don Quijote trata de transformar en arte la vida que todavía está viviendo, y encuentra que esto es imposible de realizar "porque el arte, y el arte

idealista más que ningún otro, significa selección, y uno no puede seleccionar todos los fragmentos de su propia experiencia" (1966: 68-80). Para Riley, no hay duda de que la vida es una cosa y el arte otra, "y saber exactamente en qué consiste su diferencia era el problema que confundía y fascinaba a Cervantes" (1966: 68-80). Concluye Riley que don Quijote es, a su manera, entre otras muchas cosas, un artista. Encuentra que "el medio de que se sirve es la acción y, solo secundariamente, las palabras" (1966: 68-80). Encontramos aquí una diferencia primordial con *Juegos de la edad tardía*, puesto que en la novela de Landero las palabras también son actos en el sentido que Wittgenstein da a los juegos lingüísticos.

Avalle-Arce cree que la criatura de arte debe morir: en su lecho de muerte don Quijote abdica su personalidad artística y por voluntad propia se convierte a sí mismo en Alonso Quijano el Bueno. Para Avalle-Arce, con este último gesto el protagonista consuma el sacrificio supremo, el de su identidad, el de ser don Quijote de la Mancha: "la criatura de arte, debe morir, para que Alonso Quijano, la criatura de Dios, pueda vivir. Pero hasta el momento antes de ingresar en la eternidad, el protagonista habrá tratado, con todas las fuerzas a su alcance, de vivir la vida como una obra de arte, a pesar de las befas, de las reprimendas y de los castigos" (2002: II, XXII). También, para Avalle-Arce, el episodio de la Sierra Morena demuestra los riesgos del ideal añorado y llega a las mismas conclusiones que Riley:

> Don Quijote ha descubierto que intentar vivir la vida como una obra de arte es todo vanidad, porque la vida es una sombra y un sueño. Sin embargo, él no abandonará el ideal, a pesar de estar corroído hasta las entrañas por las dudas. Una auto-decepción consciente y más que heroica le lleva a decirse que la vida es algo más que sueños y sombras. Y así se prepara para una muerte ejemplar y cristiana (2002: II, XXII).

Para Ruiz de Aguirre, son prácticamente incontables las ocasiones en las que Gregorio se nos presenta como un poeta de la vida:

> Valgan un par, como muestra. Como dedicatoria de los poemas que escribe para Alicia se destapa con lo siguiente: "*Para Ti, Mujer, Amor desesperado, de tu poeta anónimo, Augusto Faroni […]. Poeta del Mundo y de la Nada, del Amor y de las Cosas, de la Muerte*". Más adelante (57) encontramos: "Miró una nube, y sólo con mirarla tuvo la impresión de haber compuesto el más hermosos poema sobre nubes que se pudiera imaginar. "Soy un poeta de la vida", se dijo, apretando muy furiosamente las chinitas" (67, la misma expresión en 119). Además, ser poeta, comporta un modo determinado de existencia, que marca la distancia que separa a Gregorio de Faroni: "Hay muchas cosas en mi vida que ignoras por completo –dijo con rencor-. Yo en realidad siempre he sido un poeta y los poetas tenemos una especie de doble vida" (168). (2005: 522, 523).

Es interesante comprobar que para convertirse en "poetas de la vida", tanto Quijote como Gregorio encuentran modelos y los parodian: Ruiz de Aguirre sostiene que, al igual que don Quijote enloquece por la lectura de los libros de caballería, Olías encuentra los modelos que luego le llevarán a crear al gran Faroni en el cine negro americano, y en las novelas de género que su tío alquila en el kiosco, de cuya nefasta influencia intentaron persuadirlo para que no cayera en la tentación de leerlas[98].

> La relación entre el *Quijote* y los libros de caballería es paródica, del mismo modo que lo es la que se establece entre *Juegos de la edad tardía* y las obras del género negro, puesto que en ambas se produce una clara disociación entre la letra y su espíritu, entre el fondo y la forma. (Ruiz de Aguirre, 2005: 527)

Confirmamos que la interacción de la literatura y la vida es algo fundamental en el *Quijote* [99], así lo ha visto Riley reparando en que lo que se llama "vida" en la novela de Cervantes es, en realidad, literatura; así también la "vida" de oficina y de marido no es menos literatura que la "vida ficticia" que compone Gregorio para Gil.

Insistimos, para Riley, don Quijote "se esfuerza por abandonar su existencia temporal e histórica para vivir en la región enrarecida de la poesía" (1966: 69-70); también Gregorio hace de la ficción poética la razón de su vida.

En ambas novelas preocupan, por lo menos, tres asuntos conexos: cómo la vida y el arte se interfieren continuamente; cómo las vidas se ven afectadas por los libros y el problema de la verdad en literatura. En los juegos lingüísticos de Wittgenstein, lo verdadero (verificado de acuerdo con las reglas de cada uno de los juegos) se sitúa en el horizonte abierto del diálogo entre individuos; lo verdadero no posee una naturaleza metafísica o lógica, sino retórica y solo en el proceso interpretativo se constituye la verdad.

---

[98] Vargas Llosa rememora que como las novelas mienten, fueron acusadas de ofrecer una visión falaz de la vida, y esto fue considerado peligroso: "En efecto, las novelas mienten –no pueden hacer otra cosa– pero ésa es sólo una parte de la historia. La otra es que, mintiendo, expresan una curiosa verdad, que sólo puede expresarse encubierta, disfrazada de lo que no es. Dicho así, esto tiene el semblante de un galimatías. Pero, en realidad, se trata de algo muy sencillo. Los hombres no están contentos con su suerte y casi todos –ricos o pobres, geniales o mediocres, célebres u oscuros– quisieran una vida distinta de la que viven. Para aplacar –tramposamente– ese apetito nacieron las ficciones. Ellas se escriben y se leen para que los seres humanos tengan las vidas que no se resignan a no tener. En el embrión de toda novela bulle una inconformidad, late un deseo insatisfecho" (2003: 16).

[99] «Ortega fue el primero que vio su importancia, op. cit., "Meditación primera". Véase también A. Castro, "Cervantes y Pirandello", *La Nación* (Buenos Aires, 16 nov. 1924), *Pensamiento*, pág. 30 y sigs., y muchas observaciones en sus ensayos posteriores recogidos en *Hacia Cervantes;* J. Casalduero, *Sentido y forma del "Quijote"* (Madrid, 1949), passim; Leo Spitzer, "Perspectivismo lingüístico en el *Quijote"* (Madrid, 1949), *Lingüística e historia literaria* (Madrid, 1955); M. I. Gerhardt, *"Don Quijote": la vie et les livres* (Ámsterdam, 1955); R.L.Predmore, *El mundo del "Quijote"* (Madrid, 1958), cap. 1; Harry Levin, *"The Example of Cervantes"*, *Contexts of Cristicism* (Londres, 1957); M. Durán, *La ambigüedad en el "Quijote"* (Xalapa, 1960) passim; L. Rosales, *Cervantes y la libertad* (Madrid, 1960), t. 2, parte VI» (En Riley, 1966: 66).

En la interferencia de la vida con la literatura, el entretenimiento es un motor principal: "Todo el que haya leído a Cervantes habrá notado la facilidad con que los personajes cervantinos se ponen a contar cuentos o a escucharlos. Los cuentos constituyen un pasatiempo agradable para el auditorio de dentro de las novelas lo mismo que para el lector" (Riley, 1966: 142). Así también en *Juegos de la edad tardía* los cuentos intercalados en la acción principal parten de la misma causa y nos conducen a idénticos fines: "Para Cervantes, la ficción ofrece ejemplos que imitar y también ejemplos de los que huir. Al mismo tiempo que nos entretiene, nos dice alguna verdad acerca de la vida. La verdad poética y la moralidad era, según él, en último término, inseparables". (Riley, 1966: 176)

Al estudiar la historia y la ficción en el *Quijote,* se pregunta Riley si era correcto, en el siglo XVI, estar expuesto a los embustes fascinantes de la ficción literaria incluso en materias incontrovertibles (1966: 263). La *Poética* nos ofrece las primeras justificaciones de la literatura de entretenimiento:

> Con la difusión de la *Poética* de Aristóteles en Italia, a partir de la segunda mitad del siglo XVI, la suprema autoridad del filósofo vino a justificar la ficción poética y a explicar a las gentes su diferencia respecto a la historia, si bien la explicación no fue tan convincente como para evitar un debate interminable. Con palabras del personaje cervantino Sansón Carrasco, "el poeta puede contar o cantar las cosas, no como fueron, sino como **debían** ser; y el historiador las ha de escribir, no como debían ser, sino **como fueron**, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna"[100]. Esta peculiar definición omite "lo que **podía** ser", que es la alternativa en poesía de "lo que debía ser". Como escribe Herrera, la poesía representa las cosa "como pueden, o deben ser"[101] Esta doble interpretación es muy importante en la teoría cervantina. (Riley, 1966: 264).

Para Riley (1966: 269), tanto las novelas de caballerías, que se consideraron falsas en un doble sentido: desde el punto de vista histórico, porque no habían ocurrido en la realidad y desde el punto de vista poético, porque jamás pudieron ni debieron ocurrir, y la total confusión en la mente alucinada de don Quijote entre lo que de ninguna manera podía ser verdadero, lo que podía serlo y lo que realmente lo era, nos ubican ante la claridad divisoria de:

- Lo que de ninguna manera podía ser verdadero
- Lo que podía serlo
- Lo que realmente era verdadero

[100] *DQ, II,* 3; IV, 86.
[101] Herrera, Anotaciones: 329.

El contraste entre la verdad de la historicidad y la verdad poética, por un lado, y las mentiras históricas y los embustes sin sentido de las novelas de caballería, por otro, nos conducen a nuevas relaciones textuales:

> Otra de las maneras en que se hacía patente su empeño en conseguir el más alto grado de verdad poética era la vaguedad con que frecuentemente aludía a los detalles exactos, como nombres ("un lugar de la Mancha"), fechas, edades y números. Es evidente que, al menos hasta cierto punto, se trataba de una técnica preconcebida; y lo era seguramente por reacción también contra el estilo eficazmente documental de los autores de libros de caballerías, cuya profusión de pormenores no lograba verosimilitud. La ridícula historia que cuenta Sancho en el capítulo 20 de la primera parte es, entre otras cosas, una *reductio ad absurdum* del abuso del detalle. En un laberinto de innecesarios pormenores. Sancho echa a perder no sólo lo que de verdad poética pudiera haber en la historia narrada, sino incluso la historia misma (Riley, 1966: 275-276).

Así también, en *Juegos de la edad tardía* se difuminan las precisiones cronotópicas, aunque pueda reconstruirse el Madrid de la los años franquistas. En la novela de Landero también se complejiza la relación que existe entre lo universal poético y lo particular histórico.

Pero quizá la más extraordinaria relación transtextual entre ambas novelas sea la discrepancia entre lo ideal y lo posible. Si para Riley, la idea de la verosimilitud de Cervantes, tan extraordinariamente amplia, incluye "lo que debía ser" como parte de una experiencia que "pudo ser" (1966: 313), para Landero "lo que debía ser" como parte de una experiencia que "pudo ser" se convierte en materia de ficción y en concepto de verosimilitud.

La verdad poética nos coloca en el umbral teórico abierto por Martín Heidegger, Hans Gadamer y Paul Ricœur a la segunda novela de análisis, *El mágico aprendiz*.

I. 3. Puesta en obra de la vida por la palabra

Lo verdadero en la obra de arte; lo verdadero como forma de vida: estos enunciados, cuyos miembros podrían comprenderse en relaciones excluyentes, se integran en la poética landeriana:

> Arte, religión, política, ciencia, filosofía se desarrollan conforme a una lógica inmanente, sin relacionarse entre sí. Nietzsche describió este fenómeno con una nostalgia que está en el origen del su intento por recuperar lo dionisíaco del arte, es decir, el arte como forma de vida frente al arte como "distracción" de la vida (Innerarity, 1995: 145).

Martín Heidegger ofrece ideas clave para la cosmovisión landeriana: el diálogo como fundamento de la existencia humana y la poesía como instauración del ser, principalmente. En este apartado de la tesis nos ocuparemos del campo de acción de la poesía: del lenguaje que pone en operación la verdad. La poesía, bajo su forma narrativa, se hace palpable en la prosa landeriana, prosa que no narra lo que sucedió (no es esta su verdad), sino lo que puede suceder, lo que es posible (su verosimilitud es perfecta).

Volveremos sobre Hans Gadamer, quien recupera la significación de juego para la experiencia lingüística. Aprovecha directamente la tesis de *homo ludens*, elaborada por Johan Huizinga (1968: 49) y observa que el sujeto del juego no son los jugadores, sino que a través de ellos el juego simplemente accede a su manifestación: "La atracción del juego, la fascinación que ejerce, consiste precisamente en que el juego se hace dueño de los jugadores"[102]. Advertimos que en las novelas de Luis Landero también el juego fascina: libera y condena, pues rescata de las precariedades de la vida, como una redención; pero también esclaviza la voluntad, como una adicción. En este apartado nos interesa demostrar el aporte de Gadamer acerca de la percepción de lo verdadero en la obra de arte y acerca de la conversación, es decir, del lenguaje como interacción vital.

Paul Ricœur (1984: 19) afirma que una experiencia que no sea *llevada al lenguaje* permanece ciega, confusa e incomunicable. Landero demuestra que el significado de las palabras es inseparable de la vida, de este modo, logra que el lenguaje y las acciones con las que está entretejido formen un todo. Analizaremos, pues, la vida como relato y la consecuente identidad narrativa.

[102] Gadamer, Hans G. *Verdad y Método I*, en: Ruiz García 1996: 26

I.3.1. La palabra poética (la poesía parece un juego)

"El poeta más verdadero es el más fingidor"
Shakespeare

Las intuiciones poéticas encienden las ideas filosóficas que animan la narrativa de Landero. En *La irrealidad literaria*, Innerarity infiere esa correlación existente:

> Todo acontecimiento literario ha sido precedido, acompañado o seguido por una teoría filosófica. Y toda idea filosófica o se ha alimentado de intuiciones poéticas o ha dado lugar a revoluciones literarias. Pero no siempre se ha tenido conciencia de la íntima relación que existe entre la filosofía y la literatura (Innerarity, 1995: 13-14)

Arte y vida no son irremisiblemente dos cosas distintas. Toda la narrativa landeriana se empeña en esta paridad[103], en consolidar esta afinidad.

La poesía –y su potencial función como develadora de la verdad, instrumentadora de la mentira e instauradora del ser– se convierte en materia de ficción en la poética landeriana. Platón escenifica el asunto; en el diálogo *Ion* advierte que solo si la poesía plantea una pretensión de verdad tendría sentido acusarle de mentir.

> Habrá de esperar a que se forme un saber acerca de las ficciones que reconozca un *tertium* entre la verdad y la mentira y conceda una licencia para las experiencias estéticas […] Sólo se reconoce que la poesía es ficción desde que existe un concepto de verdad que difiere de aquello que el poeta tiene por verdadero (Innerarity, 1995: 41).

Las conferencias de Martín Heidegger, "El habla", "El habla en el poema", "La esencia del habla", "La palabra", "El camino al habla" y el texto "De un diálogo del habla" –comprendidos en *De camino al habla*–, junto con los ensayos "El origen de la obra de arte" y "Hölderlin y la esencia de la poesía" –cuyas versiones al español aparecen en el volumen *Arte y poesía*–, así como *Carta sobre el humanismo* y la conferencia "Poéticamente habita el hombre", constituyen valiosas reflexiones acerca de la concepción estética de Heidegger.

---

[103] En este punto observamos una discrepancia con respecto a la postura nietzscheana, pueso que no hay en la poética de Landero una relación desigual, sino de paridad entre «mundo verdadero» y «fábula»: "El matrimonio entre Fausto y Helena –bajo el que Goethe simbolizó la posibilidad de que el arte influyera en la configuración del mundo moderno– está condenado al fracaso. El trabajo y la contemplación, la lógica de la producción y los ideales helénicos, la verdad y la mentira, la razón y el ensueño, pueden soportarse pero nunca convivir. [...] En este contexto, Nietzsche destaca como el más representativo vengador de los derechos de la fabulación usurpados en nombre de la verdad objetiva. En su filosofía se cumple la autonomía plena de lo estético bajo la forma de una ficcionalización universal. El arte no debe su dignidad a ninguna verdad superior, no es ni un «símbolo de la moralidad» (Kant), ni «la manifestación sensible de la idea» (Hegel). No le competen tales funciones representativas. Es mera apariencia en la que no comparece nada, ilusión total, la pura actualidad de una iluminación, de un sonido, de un movimiento. En este sinsentido el arte deviene universal, pues el verdadero movimiento de la realidad sólo puede entenderse desde la óptica del artista. El mundo verdadero se convierte en fábula; no es otra cosa que arte". (Innerarity, 1995: 147, 148,149).

Es en *Carta sobre el humanismo* donde encontramos la afirmación: “El lenguaje es la casa del ser. En su vivienda mora el hombre. Los pensadores y los poetas son los vigilantes de esta vivienda” (1959: 7). “Pero el hombre no es un ser viviente que junto con otras facultades posee también el lenguaje. Más bien es el lenguaje la casa del ser en la que el hombre, morando, ec-siste, en cuanto guardando esta verdad, pertenece a la verdad del ser” (1959: 30-31).

Sostiene Marie-France Begué que “El lenguaje, según Ricœur, es la mediación necesaria para que emerja la humanidad del hombre, para que la realidad sea lo que es y para que el hombre pueda recogerla en su pensar” (Corona, 2005: 15).

Las afirmaciones de Heidegger, que también dejan huella en la obra de Gadamer y que son cruciales para nuestra investigación, son reafirmadas en otras producciones: así en “El camino al habla” ratifica que:

> La capacidad de hablar no es sólo una de las facultades del hombre, de idéntico rango que las demás. La capacidad de hablar constituye el rasgo esencial del hombre. Este rasgo distintivo contiene el esquema de su esencia. El hombre no sería hombre si le fuera negado el hablar incesantemente, desde todas partes y hacia cada cosa, en múltiples avatares y la mayor parte del tiempo sin que sea expresado en términos de un «es» (es ist). En la medida en que el habla le concede esto, el ser del hombre reside en el habla (1990: 217).

Hay dos textos de Heidegger, ambos de 1951, que nos interesan uno en relación con el otro. Nos referimos a *Poéticamente habita el hombre* y a *Holderlin y la esencia de la poesía*. Las ideas centrales aparecen en *El ser y el tiempo*. En ellos queda claro que “la poesía no es un decir cualquiera, sino aquel por el cual se pone al descubierto por primera vez cuanto después tratamos y debatimos en el lenguaje cotidiano” (1980: 8).

Muchos de los personajes de las novelas de Landero se afanan por que lo cotidiano y lo poético convivan. “Tal vez ambos [el habitar y el poetizar] sean compatibles. Más aún; tal vez, incluso, uno lleva al otro, a saber, que éste, el habitar, reposa en aquel, lo poético. […] Poetizar es el propio dejar habitar” (Heidegger, 1980: 16-18).

La primacía del lenguaje es indiscutible para Heidegger, ya que es “el lenguaje empieza y termina por hacernos señas de la esencia de una cosa” (1980: 20). Es importante aclarar que Heidegger se refiere especialmente al poetizar, pero no en un sentido ajeno al de “habitar”, porque “el poetizar edifica (erbaut) la esencia del habitar” (1980: 50).

Los ensayos de Heidegger nos brindan la clave para interpretar el lenguaje como vida –no como sistema o como estructura– que aparece en la poesía. Con Wittgenstein, hemos ubicado *el mundo de la vida* como lugar originario de la palabra. Con Heidegger, veremos

que la poesía es la instauración del ser con la palabra. Finalmente, en los textos de Landero encontraremos una poesía que acontece en la vida y que pone en operación la verdad.

Ramos (Heidegger, 1992: 12-13), traductor y prologuista de *Arte y poesía*, comprende que para Heidegger la obra de arte no es completa por sí misma, tomada aisladamente, sino solo dentro de un conjunto de relaciones que trascienden su entidad concreta, para integrarla al mundo que la rodea. Preexisten a su aparición un conjunto de seres, pero es la obra la que proyecta una especie de luz sobre ellos y se convierte en el centro que los unifica y los constituye en un mundo.

La poesía se origina en el habla, que no debe entenderse únicamente como instrumento de comunicación. Ramos (Heidegger, 1992: 23) considera las explicaciones que da Heidegger en diversas obras acerca del habla y cree que su concepto se identifica con lo que comúnmente se entiende por conciencia humana, es decir, que para Heidegger solo hay conciencia en cuanto existe la posibilidad del habla y, por lo tanto, de crear el lenguaje. Es el dar nombre a todas las cosas lo que permite al hombre ser consciente del mundo y de sí mismo. Funcionalmente, pues, el habla y el lenguaje son lo mismo que la conciencia. El campo de acción de la poesía es el lenguaje, pero no lo toma como un material ya hecho, sino que la poesía misma hace posible el lenguaje.

Hölderlin y la esencia de la poesía es un pequeño ensayo en el que el filósofo emplea un método que combina fenomenología y hermenéutica con el fin de encontrar la "esencia esencial" (Heidegger, 1992: 100) de la poesía en cinco fragmentos en que Hölderlin poetiza sobre la poesía.

De los textos de Heidegger se extraen las ideas de que el artista es el origen de la obra y que la obra es el origen del artista. Ninguno es sin el otro. Sin embargo, ninguno de los dos es por sí solo el sostén del otro, pues el artista y la obra son cada uno en sí y en su recíproca relación, por virtud de un tercero, que es lo primordial, a saber, el arte, al cual el artista y la obra deben su nombre.

En la obra de arte no se trata de la reproducción de los entes singulares existentes, sino, al contrario, de la reproducción de la esencia general de las cosas. Contempla Heidegger un cuadro de Van Gogh y encuentra que en él acontece la verdad. Esto no significa que se haya pintado correctamente algo que existe, sino que al manifestarse el ser útil de los zapatos, alcanza el ente en totalidad, logra la desocultación (Heidegger, 1992: 71).

Cuando Hidalgo Bayal (1995) aborda el análisis del afán en *Juegos de la edad tardía* y *Caballeros de fortuna* halla que la poética landeriana eleva lo cotidiano a literario y convierte en poético lo insignificante. El procedimiento es el asombro, el extrañamiento, "las máximas

de Ortega que tan en cuenta tenía don Julio Martín Aguado: ‘sorprenderse, extrañarse, es comenzar a entender’, ‘mirar el mundo con los ojos dilatados por la extrañeza’, ‘todo en el mundo es extraño y maravilloso para unas pupilas bien abiertas’” (1995: 125), porque no se trata de otra cosa que saber percibir la urdimbre de la realidad. Pues bien, con unas u otras variantes, los modos que agradan a Landero son –para Hidalgo Bayal– los mismos que atribuye al abuelo de Gregorio, a don Isaías, al pacificador de Gévora: encontrar las vinculaciones secretas de los hechos.

En una entrevista al autor, realizada por Campos Pámpano (1994), Landero reconoce –justamente– que Kafka es su autor contemporáneo más querido y confiesa que de él ha intentado aprender la capacidad para la extrañación y el asombro:

> Kafka es el autor menos rutinario del mundo, y la rutina en las soluciones narrativas es quizá el peor enemigo del escritor. Extrañarse ante el mundo, ante las cosas cotidianas, volverlas por eso mismo novedosas, y contar todo eso con cara póker: esa es una de las mejores lecciones de Kafka (1994: 13).

Heidegger observa que en la obra está en operación la verdad, no solamente una verdad. Así se alumbra el ser que se auto-oculta. La luz de esta clase pone su brillo en la obra. El brillo puesto en la obra es lo bello. La belleza es un modo de ser la verdad (Heidegger, 1992: 71).

La esencia del arte sería, pues, esta: el ponerse en operación la verdad del ente. El arte es el ponerse en operación la verdad.

Verdad significa la concordancia del conocimiento con la cosa.

Cabe aclarar que la verdad y la belleza a las que nos referimos tienen plena cabida dentro de la episteme posmoderna. Si bien es cierto que la pérdida de las certezas caracteriza a la posmodernidad, veremos que la poética landeriana contempla una verdad tan poética como vivencial.

En diversas oportunidades Landero revela su fascinación por personajes que tienen una pasión latente: “Siempre me ha conmovido esa épica de los grandes gestos que se quedan apenas en la promesa de una acción magnífica, y que dejan en el aire el trazo nítido del sueño que estuvo a punto de cumplirse” (Landero, 2004: 48). Pero también le apasiona que esa pasión latente de pronto estalle: “las vidas normales que tienen una pasión latente, reprimida, que en un momento dado sale y que no se sabe por dónde va a ir” (Campos Pámpano, 1994: 15). En este frenesí guardado, muchas veces, en forma hermética está cifrado el ser original, individual, bello y único. La esencia de la verdad es en sí misma la lucha primordial en que se

conquista aquel centro abierto, dentro del cual está el ente, y desde el cual se recoge dentro de sí mismo.

Heidegger (1992: 86) sostiene que la verdad como alumbramiento y ocultación del ente acontece al poetizarse. Todo arte es en esencia Poesía. Pero, ¿qué es la Poesía? No es desde luego un producto de la imaginación o de la fantasía. No es ningún imaginar que fantasea al capricho, ni es ningún flotar de la mera representación e imaginación en lo irreal.

La Poesía es la verdad. Con esto podemos darnos cuenta –observa Ramos (Heidegger, 1992: 19-20)– de que el pensamiento de Heidegger gira en un círculo. La obra de arte es creación, la creación es la verdad, la verdad es la poesía, la poesía es... la verdad. ¿No habrá en todo este discurrir algo de artificio? Solo mediante un esfuerzo de ingeniosidad se puede llegar a establecer una ecuación en la que verdad = creación = poesía = arte (Heidegger, 1992: 20).

En la obra está el acontecimiento de la verdad y, ciertamente, a la manera de una obra en operación. En un sentido, dice que el arte es la fijación de la verdad que se establece en la forma. Esto acontece en la creación como el producir la desocultación del ente.

Poner en la obra significa a la vez: poner en marcha y hacer acontecer el ser-obra. Esto sucede como contemplación. Si una obra no puede ser sin ser creada, pues necesita esencialmente los creadores, tampoco puede lo creado mismo llegar a ser existente sin la contemplación. La obra pertenece tan esencialmente a la creación como a la contemplación. El arte como poner-en-obra.la-verdad es Poesía (Heidegger, 1992: 89). No solamente es poética la creación de la obra, sino que también lo es a su manera la contemplación de la obra; pues una obra solo es real como obra cuando nos arranca de la habitualidad y nos inserta en lo abierto por la obra, para hacer morada nuestra esencia misma en la verdad del ente. Heidegger (1992: 89) sostiene que la esencia del arte es la Poesía. Pero la esencia de la Poesía es la instauración de la verdad. La palabra “instaurar” la entiende Heidegger en triple sentido: instaurar como ofrendar, instaurar como fundar e instaurar como comenzar. Pero la instauración es real solo en la contemplación.

Así, a cada modo de instaurar corresponde uno de contemplar.

Entonces el arte es un devenir y hacer acontecer de la verdad. Para Heidegger (1992: 86), en lo existente y habitual nunca se puede leer la verdad. La verdad como alumbramiento y ocultación del ente acontece al poetizarse. Heidegger (1992: 87) sostiene que todo arte es como dejar acontecer el advenimiento de la verdad del ente en cuanto tal, y por lo mismo es en esencia Poesía. La esencia del arte, en la que especialmente descansan la obra de arte y el artista, es el ponerse en operación la verdad. La esencia poetizante del arte hace un lugar

abierto en medio del ente, en cuya apertura es distinto que antes. En virtud de la proyección puesta en operación, la desocultación del ente que se proyecta hacia nosotros, todo lo habitual y lo hasta ahora existente deja de ser ente por virtud de la obra. Lo habitual ha perdido la capacidad de ofrecer al ser como medida y de conservarlo.

Para Hediegger (1992: 89), el lenguaje mismo es Poesía en sentido esencial.

"El poner en la obra la verdad impulsa lo extraordinario a la vez que expulsa lo habitual y lo que se tiene por tal" (Heidegger, 1992: 90). La verdad que se abre en la obra nunca se deduce ni se comprueba por lo hasta hora ocurrido. Por eso, lo que el arte instaura nunca se compensa ni se suple con lo existente disponible. La instauración es una superabundancia, una ofrenda.

A continuación, transcribimos las cinco palabras guía que escoge Heidegger en su ensayo "Hölderlin y la esencia de la poesía" (1992: 98):

1. *Poetizar: la más inocente de todas las ocupaciones* (III, 377).
2. *Y se le ha dado al hombre el más peligroso de los bienes, el lenguaje... para que muestre lo que es...* (IV, 246).
3. *El hombre ha experimentado mucho.* Nombrado a muchos celestes, desde que somos un diálogo y podemos oír unos de otros (IV, 343).
4. *Pero lo que queda, lo instauran los poetas* (IV, 63).
5. *Pleno de méritos, pero es poéticamente como el hombre habita esta tierra* (VI, 25).

El mismo Heidegger justifica su elección de la obra de Hölderlin con el propósito de mostrar la esencia de la poesía. No lo ha hecho porque su obra realice la esencia general de la poesía, sino únicamente porque está cargada con la determinación poética de poetizar la propia esencia de la poesía. Hölderlin es para él, en sentido extraordinario, el poeta del poeta.

En una carta a su madre, de enero de 1799, Hölderlin llama a la poesía "la más inocente de todas las ocupaciones" (Heidegger, 1992: 100). "¿Hasta dónde es «la más inocente»?", se pregunta Heidegger (1992: 100). La poesía se muestra en la forma modesta del juego. Sin trabas, inventa su mundo de imágenes y queda ensimismada en el reino de lo imaginario. Este juego se escapa de lo serio de la decisión que siempre de un modo o de otro compromete (*schuldig macht*) (1992: 100). Explica Heidegger (1992: 100) que poetizar es por ello enteramente inofensivo. E igualmente es ineficaz, puesto que queda como un hablar y decir. No tiene nada de la acción que inmediatamente se inserta en la realidad y la transforma. La poesía es como un sueño, pero sin ninguna realidad, un juego de palabras sin lo serio de la

acción. La poesía es inofensiva e ineficaz. ¿Qué puede ser menos peligroso que el mero lenguaje?

En el III Congreso Internacional de la Lengua Española en la ciudad de Rosario, Landero (2004) explicita su punto de vista sobre esta cuestión:

> conviene recordar que las palabras no son inocentes[104]. Don Quijote crea un mundo noble con palabras, pero recordemos también *Otelo*. Iago inventa con palabras una realidad imaginaria tan fuerte o más que la objetiva. Con palabras convierte a Desdémona en una ramera y desencadena así la tragedia. Otelo (como buen celoso) crea también su mundo de papel. Y con palabras se han creado también patrias imaginarias y se han justificado y se siguen justificando crímenes e incluso genocidios… Quien es dueño de las palabras, es dueño de la realidad. Recordemos a Octavio Paz: 'No sabemos en dónde empieza el mal, si en las palabras o en las cosas, pero cuando las palabras se corrompen y los significados se vuelven inciertos, el sentido de nuestros actos y de nuestras obras también es inseguro'. Así que cuidemos las palabras y cuidémonos de ellas.

Para Heidegger, llamar a la poesía "la más inocente de las ocupaciones" (1992: 100) significa que no hemos concebido todavía su esencia. La poesía crea su obra en el domino y con la "materia" del lenguaje. Para saber qué dice Hölderlin sobre el lenguaje, es necesario –añade Heidegger– oír una segunda palabra del poeta.

En un bosquejo fragmentario que data del mismo tiempo (1800) que el citado pasaje de la carta, dice el poeta:

> Pero el hombre vive en cabañas, recubriéndose con un vestido recatado, pues mientras es más íntimo, es más solícito y guarda su espíritu, como la sacerdotisa la flama celeste, que es su entendimiento. Y por eso se le ha dado el albedrío y un poder superior para ordenar y realizar lo semejante a los dioses y se le ha dado al hombre el más peligroso de los bienes, el lenguaje, para que con él cree y destruya, se hunda y regrese a la eternamente viva, a la maestra y madre, para que muestre lo que es, que ha heredado y aprendido de ella lo que tiene de más divino, el amor que todo lo alcanza (IV, 246) (Heidegger, 1992: 101).

[104] Recurre a la misma idea en "Bienvenidos a Ítaca (El profesor se despide para siempre de sus alumnos)": "Ningún arte nos ofrece la música de lenguaje con más riqueza y precisión que el teatro. Y somos lo que hablamos, pensamos con frases, y el lenguaje es quizá nuestra verdadera patria. Entre otras cosas, vosotros sois los guardianes de las palabras. Y recordad que las palabras, y las historias que se cuentan con ellas, no son inocentes. Recordemos a *Otelo*. Yago crea con palabras una realidad imaginaria tan fuerte o más que la objetiva. Con palabras convierte a Desdémona en una ramera y entreabre así la puerta a la tragedia. Otelo, como buen celoso, crea también un mundo de papel. El tremendo poder de las palabras: ésa es la gran lección que nos ofrece Shakespeare. Con palabras se han creado patrias imaginarias y se han justificado y se siguen justificando crímenes y genocidios. Quien es dueño de las palabras, es dueño de la realidad. Como decía Octavio Paz: «No sabemos en donde empieza el mal, si en las palabras o en las cosas, pero cuando las palabras se corrompen y los significados se vuelven inciertos, el sentido de nuestros actos y de nuestras obras también es inseguro». Así que cuidemos las palabras y cuidémonos de ellas" (Landero, 2008: 15).

El lenguaje, el campo del “más inocente de los bienes”, “el más peligroso de los bienes”: ¿cómo se concilian ambas frases? (Heidegger, 1992: 101). Pero, ¿hasta dónde es el habla “el más peligroso de los bienes”? El habla es lo que primero crea el lugar abierto de la amenaza y del error del ser y la posibilidad de perder el ser, es decir, el peligro. Pero el habla no es sólo el peligro de los peligros, sino que encierra en sí misma, para ella misma necesario, un peligro continuo. El habla es dada para hacer patente, en la obra, al ente como tal y custodiarlo. En ella puede llegar a la palabra lo más puro y lo más oculto, así como lo indeciso y común.

Adopta Heidegger (1992: 24) la idea pesimista de Hölderlin, de que el habla “es el más peligroso de todos los bienes”, puesto que es la conciencia del ser; pero también de lo que puede engañarlo y amenazarlo. Con la palabra se puede llegar a lo más puro y lo más oculto así como también a lo ambiguo y lo común. Donde hay habla puede haber mundo y solo donde hay mundo hay historia.

Heidegger (1992: 103) afirma que solo hay mundo donde hay habla, es decir, el círculo siempre cambiante de decisión y obra, de acción y responsabilidad, pero también de capricho y alboroto, de caída y extravío. El habla es un bien en un sentido más original. Esto quiere decir que es bueno para garantizar que el hombre puede *ser* histórico. Sostiene que el habla no es un instrumento disponible, sino aquel acontecimiento que dispone la más alta posibilidad de ser hombre.

Heidegger dice: “Mas lo permanente lo instauran los poetas” (IV, 63) (1992: 106). La poesía es instauración por la palabra y en la palabra. ¿Qué es lo que se instaura? Lo permanente. Pero, ¿puede ser instaurado lo permanente? ¿No es ya lo siempre existente? Heidegger (1992: 106) responde que no, puesto que, precisamente, lo que permanece debe ser detenido contra la corriente; lo sencillo debe arrancarse de lo complicado; la medida debe anteponerse a lo desmedido. Pero aun lo permanente es fugaz. “Es raudamente pasajero todo lo celestial, pero no en vano” (IV, 163 s.) (1992: 106). Pero que eso permanezca, eso está “confiado al cuidado y servicio de los poetas” (IV, 145) (1992: 107). El poeta, al decir la palabra esencial, nombra con esta denominación, por primera vez, al ente por lo que es y así es conocido como ente. Advierte Heidegger (1992: 107) que la poesía es la instauración del ser con la palabra.

Lo que dicen los poetas es instauración, no solo en sentido de donación libre, sino a la vez en sentido de firme fundamentación de la existencia humana en su razón de ser.

La quinta palabra-guía la encuentra en el poema que principia:

En azul amable florece
el techo metálico del campanario
(VI, 24 s.) (Heidegger, 1992: 107)

Aquí dice Hölderlin (v. 32 s.):

Pleno de méritos, pero es poéticamente
como el hombre habita esta tierra. (Heidegger, 1992: 108)

Heidegger entiende la poesía como el nombrar que instaura los dioses y la esencia de las cosas. "Habitar poéticamente" (Heidegger, 1992: 108) significa estar en la presencia de los dioses y ser tocado por la esencia cercana de las cosas. Que la existencia es "poética" en su fundamento quiere decir, igualmente, que el estar instaurada (fundamentada) no es un mérito, sino una donación.

La poesía no es un adorno que acompaña la existencia humana, ni solo una pasajera exaltación ni un acaloramiento y diversión. La poesía es el fundamento que soporta la historia, y por ello no es tampoco una manifestación de la cultura, y menos aún la mera "expresión" del "alma de la cultura" (Heidegger, 1992: 108).

Que nuestra existencia sea en el fondo poética no puede, en fin, significar que sea propiamente solo un juego inofensivo. Pero, Heidegger se pregunta: ¿no llama Hölderlin mismo a la poesía, en la primera palabra-guía citada, "la más inocente de las ocupaciones" (1992: 108)? ¿Cómo se compagina esto con la esencia de la poesía que ahora explicamos?

Heidegger (1992: 108).comprende que el reino de acción de la poesía es el lenguaje. Por lo tanto, la esencia de la poesía debe ser concebida por la esencia del lenguaje. La poesía, el nombrar que instaura el ser y la esencia de las cosas, no es un decir caprichoso, sino aquel por el que se hace público todo cuanto después hablamos y tratamos en el lenguaje cotidiano. Por lo tanto, la poesía no toma el lenguaje como un material ya existente, sino que la poesía misma hace posible el lenguaje. La poesía es el lenguaje primitivo de un pueblo histórico. Al contrario, entonces es preciso entender la esencia del lenguaje por la esencia de la poesía.

El fundamento de la existencia humana es el diálogo como el propio acontecer del lenguaje. Pero el lenguaje primitivo es la poesía como instauración del ser. Sin embargo, el lenguaje es "el más peligroso de los bienes". Entonces la poesía es la obra más peligrosa y a la vez "la más inocente de las ocupaciones". En efecto –explica Heidegger (1992: 109)–, cuando podamos concebir ambas determinaciones en un solo pensamiento, concebiremos la plena esencia de la poesía.

La poesía parece un juego y, sin embargo, no lo es. El juego reúne a los hombres, pero olvidándose cada uno de sí mismo. Al contrario, en la poesía los hombres se reúnen sobre la base de su existencia. La poesía despierta la apariencia de lo irreal y del ensueño, frente a la

realidad palpable y ruidosa en la que nos creemos en casa. Y, sin embargo, es al contrario, pues lo que el poeta dice y toma por ser es la realidad. Así lo confiesa –ejemplifica Heidegger (1992: 111).– la Panthea de Empédocles en su clarividencia de amiga (III, 78).

> *...ser uno mismo.*
> *Eso es la vida, y nosotros, los otros, somos*
> *ensueños de aquélla.* (Heidegger, 1992: 111).

El poeta mismo está entre los dioses y el pueblo. Es un "proyectado fuera" (1992: 113), fuera en aquel *entre*, entre los dioses y los hombres. Pero solo en este *entre* y por primera vez se decide quién es el hombre y dónde se asienta su existencia. "Poéticamente el hombre habita esta tierra" (1992: 113).

Observa García Matarranz (1991: 49) que en el Romanticismo, el poeta se convierte en un vidente que penetra e interpreta lo desconocido descubriendo la unidad primordial que, de un modo analógico, aparece reflejada en las cosas. Hölderlin poematiza la esencia de la poesía, pero no en el sentido de un concepto de valor intemporal. Esta esencia de la poesía pertenece a un tiempo determinado. Landero poematiza la vida diaria y encuentra en ella al hombre. Detrás de lo evidente, en el centro de lo existente halla la verdad. Su palabra poética es un juego del lenguaje, parece un juego inofensivo, pero comprobaremos que no lo es. Quizá la mejor manera de argumentar al respecto sea traer como cita de autoridad algunos pasajes del discurso de ingreso a la Real Academia Española de D. Álvaro Pombo García de los Ríos. En "Verosimilitud y verdad" (Madrid, 20 de junio de 2004), el escritor se servía, a su vez, de un poema de Rilke, de uno de sus sonetos a Orfeo:

> *He aquí el animal que no existe.*
> *Ellos no lo conocían, pero teniendo en cuenta todo*
> *—su caminar, su porte, su cuello*
> *y hasta la luz de su mirada silenciosa— lo amaron.*
>
> *O dieses ist das Tier das es nicht gibt.*
> *Sie wusstens nicht und habens jeden Falls*
> *—sein Wandeln, seine Haltung, seinen Hals,*
> *bis in des stillen Blickes Licht— geliebt.*

Al examinar el primer verso del poema, "He aquí el animal que no existe", observa Pombo que Rilke declara que la conciencia puede hacer aparecer ante sí misma y ante los lectores que leen este poema algo que no existe y, además, nos da detalles de ese peculiar modo de aparición. Nos explica en qué consiste la génesis de lo que no existe en nosotros. Pombo nos conduce a Gadamer, a la percepción de lo verdadero en la obra de arte: «lo que realmente se experimenta en una obra de arte, aquello hacia lo que uno se polariza en ella es

(por comparación con la artificiosidad o la habilidad artística con que está hecha) más bien en qué medida es verdadera, esto es, hasta qué punto uno conoce y reconoce en ella algo, y en este algo, a sí mismo». Para el académico, lo que reconocemos en el poema de Rilke es la invocación de la presencia de lo que no existe, la presencia de lo irreal y de la irrealidad en la conciencia.

En el texto de *Verdad y método* –comentado por Álvaro Pombo–, añade Gadamer que en ese reconocimiento no solo se reconoce algo que ya se conocía previamente, sino que «la alegría del reconocimiento consiste precisamente en que se reconoce *algo más* que lo ya conocido». En el caso particular del poema de Rilke, la palabra central del poema es que no solo veíamos a este animal, su altivez, su cuello, su mirada silenciosa, sino que también lo amábamos. Por eso en la segunda estrofa dice Rilke que había que amar al animal que no existía, y que al amarlo le hicieron espacio. Este animal imaginario, inexistente, nutrido no de grano sino solo de posibilidad (Möglichkeit) nos introduce, de la mano de Pombo, en el entramado de lo imaginario, que a su vez produce la presencia de lo inexistente: tal fuerza tenía, nos dice Rilke, de tal modo la posibilidad empujó en la bestia, que brotó un cuerno en su frente, un solo cuerno. Conocemos esta figura mitológica, es un unicornio, aunque Rilke no lo nombra expresamente, sólo nos dice que se acercó galopando hasta una doncella y existió en ella, ante los ojos de la doncella y en su espejo de plata. Toda la significación del poema se apoya en la idea de la no existencia de este animal imaginario, no existe, no existía, pero lo amaron, y porque lo amaron llegó a ser. El amor es una obra del corazón que confiere realidad a lo que, en realidad, no la tiene.

Nos interesa, ahora, establecer un mismo campo semántico, en el concepto de verdad, entre Pombo (1940) y Landero (1948), que los aúna no sólo con Rilke, sino con Sartre, Heidegger y Gadamer y que los aparta de Foucault y de los sofistas[105]. El proyecto

[105] "El propósito que me anima es, por lo tanto, opuesto al propósito foucaultiano, que he mencionado, sin embargo, porque hay en él —quizá ante todo en el concepto de estrategia discursiva— algún aspecto que me interesaría conservar a la hora de caracterizar la verdad que es propia de los textos narrativos. Quizá valga la pena introducir aquí, como contraste con el pensamiento excesivamente pragmático y sociojurídico o sociohistórico de Foucault, un texto de Sartre publicado póstumamente en su opúsculo *Verdad y existencia*. Frente a la destrucción de la voluntad de verdad, he aquí lo que dice Sartre: «Amar lo verdadero es gozar del Ser. Es amar el en-sí *por-el-en-sí*. Pero al mismo tiempo es querer esta separación, o sea, rechazar que el en-sí se identifique con el para-sí, para que no pierda su compacta densidad; es querer ser deslizamiento de luz en la superficie de la densidad de ser absoluta; afirmar es, pues, por la anticipación inventada y verificable, así como por el retorno verificador al ser, *asumir* el mundo *como si* lo hubiéramos creado, tomar partido por él, tomar el partido del Ser (el partido de las cosas), hacernos responsables del mundo como si fuera nuestra creación. Y, en efecto, lo sacamos de la noche del Ser para darle una nueva dimensión de Ser. Querer la verdad (*Quiero que me digas la verdad*) es preferir el Ser a todo, incluso bajo una forma catastrófica, simplemente porque *es*. Pero al mismo tiempo es dejarlo-ser-tal-cual-es, como dice Heidegger [...] El conocimiento auténtico es abnegación, como la creación auténtica (rechazar el vínculo posterior con lo que se ha creado). Ab-negación: *negar* del Ser que sea yo, mío o en mí». Es refrescante, después de esta negación de la voluntad de verdad por parte de

foucaultiano, dicho resumidamente, sería retorizar la filosofía, sustituir la verdad por la verosimilitud y, en cambio, para los primeros, las propiedades trascendentales del ente nos permiten vislumbrar una visión de la existencia, incluso, en términos sartreanos como algo absurdo, dotado de una viscosidad trascendental. Los primeros se apartan de Foucault, pues este último entiende el discurso –tanto filosófico o científico como narrativo–, como una estrategia y no como una búsqueda de la verdad, sino del poder, se podría decir que Foucault asimila la verdad a la verosimilitud; "parece estarnos diciendo: prescindamos de la verdad, porque para el discurso estratégico con una rápida, ágil, habilidosa verosimilitud, es más que suficiente", concluye Pombo.

Asimismo, nos interesa subrayar que la poesía fue, para Álvaro Pombo, la primera relación con la verdad: "Tenía yo en mi juventud la convicción heideggeriana de que *lo que permanece, los poetas lo fundan.* Creo que vale la pena subrayar la vaguedad autobiográfica que entonces tenía mi idea de la verdad poética; estaba tomada en parte, como acabo de indicar, de Heidegger: la poesía sería una vocación cognoscitiva, un conocer que nos sitúa en el corazón del ser, en el eterno corazón del ser, en la profundidad de lo santo" (Pombo, 2004).

Pombo recuerda que la belleza de una obra de arte, de una obra literaria no residía meramente en su belleza, sino en algo más originario, en la fulguración del ser. Estos pensamientos hacían que concibiera la verdad poética como una manifestación exaltante del ser, y reconoce que, no obstante el paso de los años, aún la obra de Heidegger lo sigue emocionando, y aún concibe la verdad poética en términos muy parecidos a estos. Muchos años después llegó, para él, el momento narrativo, la ficción pura.

I.3.2. La conversación: el lenguaje como interacción vital

La palabra hablada, la palabra dada en el fluir de los diálogos: esa es la que nos incumbe, la que nos llega como palabra escrita, transpuesta de un canal a otro, pero que es esencialmente palabra sonora en un tiempo determinado. La dialéctica o arte de llevar la conversación es el mérito que configura a ciertos personajes de Landero, fabuladores expertos en dialogar por teléfono o en el banco de una plaza... Para Hidalgo Bayal (1995: 120), los

---

Foucault, reafirmar con Jean-Paul Sartre, una vez más, la voluntad de verdad, entendida en esta precisa hermenéutica de la ab-negación que, subraya Sartre, afecta muy especialmente al vínculo que los escritores tenemos con los productos que hemos creado con nuestras obras. Y con esto entramos ya en la última parte, en el último círculo autobiográfico de este discurso" (Pombo, 2004).

personajes de Landero, "empeñados en su propio afán y militantes de la ficción, necesitan del relato en tal medida que bien puede afirmarse que la narración es la culminación del afán, que solo en la narración se cumple el afán (de hecho, incluso, para Landero, el hombre es un animal narrativo: vivir es contar)". Sin embargo, Beltrán Almería (1992: 34) observa que el mismo Landero ha hablado de su "desconfianza[106]" ante el diálogo, de su admiración por los diálogos cervantinos y, más tarde, por los de Valle Inclán y Rulfo. Hay un cierto hilo conductor entre los diálogos quijotescos y los de la novela de Landero: ambos son *diálogos en el* umbral. Con esta expresión Bajtín nombra una derivación del diálogo socrático. La denominación "del umbral" es también bajtiniana. Con ella Bajtín alude a una situación de crisis: "el hombre se siente como si estuviera en el umbral". Refiriéndose a *Juegos de la edad tardía,* añade Beltrán Almería (1992: 35) que en los diálogos de Landero 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. Para Beltrán Almería (1992: 36), motores del diálogo en el umbral son la confrontación y la provocación sistemáticas (anácrisis y síncrisis). Ambos procedimientos son elementos esenciales y tienen su origen en el *diálogo socrático* –que también se basa en diálogos en el umbral. En su primera 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 *Juegos de la edad tardía* se parecen a los diálogos socráticos: hay una necesidad de conocimiento y una necesidad de la verdad.

En relación con la primera novela de Landero apunta Martinón (1994):

> Pero luego, en la "Segunda parte", parece que Landero, para dar verosimilitud a la narración y corporeidad a la imagen de Faroni, no ha recurrido a la "técnica apretada", característica –según Dámaso Alonso– del *Lazarillo*[107], sino que ha seguido más bien el modelo del *Quijote.* En efecto, una clave esencial del valor de los personajes cervantinos es que *se hacen* a lo largo de unos procesos dialécticos entre ellos y frente a las circunstancias. Pero ello exige, por un lado, el desarrollo del diálogo, tan constante entre don Quijote y Sancho como entre Gregorio y Gil; y, por otro lado, un tipo de relato lo

[106] "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: 34). En Beltrán Almería, 1992: 34.

[107] Véase D. Alonso, "Sancho-Quijote; Sancho-Sancho", en Id., *Del Siglo de Oro a este siglo de siglas.* Madrid. Gredos. 2ª edición. 1968:18.

> bastante extenso para que tenga lugar la interacción y transformación de los caracteres (1994: 223).

Para Beltrán Almería (1992: 37), hay todavía otro diálogo más profundo, que es la voz de la naturaleza, del pueblo, de Dios y de la vida misma. 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 esas voces: es siempre la última palabra, una palabra que no admite réplica, pero que permite 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 (1992: 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 (1992: 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.

Nos interesa conocer el aporte que hace Gadamer a la noción de comunicación dialógica, dicho de otra forma, a la conversación como interacción vital. Para ello partimos de Wittgenstein (conocidas son sus convergencias de pensamiento). Wittgenstein se pregunta:

> ¿Cuándo se dice que se comunica algo? ¿Cuál es el juego de lenguaje del comunicar? Yo quisiera decir: tú consideras demasiado evidente el hecho de que se le pueda comunicar algo a alguien. Es decir, estamos tan acostumbrados a la comunicación a través del habla, en la conversación, que nos parece como si todo el *quid* de la comunicación consistiera en que otra persona aprehende el sentido de mis palabras –algo mental– en que por así decirlo lo recoge en su

> mente. Y aunque entonces haya algo con ello, eso ya no pertenece a la finalidad inmediata del lenguaje (Leocata, 2003: 311).

Para Leocata, Wittgenstein no limita, por lo tanto, la función comunicativa del lenguaje a un traslado de información de una mente a otra, sino que la abre a las consecuencias vitales, afectivas y prácticas. El modo como somete a crítica la hipótesis russelliana del lenguaje privado implica que la aplicación de una palabra involucra la validez de dicha palabra para algún *otro:*

> Antes de juzgar que dos de mis imágenes son iguales, tengo ciertamente que reconocerlas como iguales. Y una vez que ha ocurrido esto; ¿cómo sabré yo entonces que la palabra 'igual' describe mi conocimiento? Sólo en el caso en que yo pueda expresar este conocimiento de otro modo, y otro me pueda enseñar que 'igual' es aquí la palabra correcta. Pues si yo necesito alguna justificación para usar una palabra, entonces también debe haberla para el otro (Leocata, 2003: 311).

Observa Leocata (2003: 311) que la misma *forma* en que están concebidas las *Investigaciones filosóficas* –que en este aspecto están en la antítesis del *Tractaus logico-philosophicus,* monologante e impersonal– es un constante preguntar, ensayar o sugerir respuestas, provocarlas, poner en ejercicio el diferente uso de las palabras, todo lo cual supone, en suma, un contexto vital de constante intercambio intersubjetivo con un interlocutor-lector. Wittgenstein acentúa el sentido dialógico del lenguaje y de la realidad humana, aunque en algunos de los últimos escritos, como los dedicados a la filosofía de la psicología, el pensamiento de Wittgenstein refleja las dificultades de una auténtica comunicación humana a través del lenguaje. Es como si la corporeidad, y con ella la palabra, en lugar de ser un vehículo para la *Einfühlung* (Leocata, 2003: 312), fuera por el contrario un impedimento para el encuentro de dos seres humanos. El juego supone la alteridad intersubjetiva, pero no garantiza la llegada del uno en la interioridad del otro.

> Tengo con mis propias palabras una actitud completamente distinta que la de los demás. No las escucho y, con esto, aprendo algo sobre mí. Tienen una relación completamente distinta con mis actos que con otros actos de los demás [...] Mis palabras y mis acciones me interesan de manera completamente diferente que a los demás. (También, por ejemplo, mi entonación). No me conduzco respecto de ellas como alguien que observa. No puedo observarme a mí mismo como observo a los demás. No puedo preguntarme: ¿Qué hará éste ahora?, etcétera (Leocata, 2003: 312).

Para Leocata (2003: 313), el planteo de Wittgenstein es tanto más llamativo, cuanto que para él el lenguaje es interacción vital entre varios sujetos. La visión de Wittgenstein no deja de ser algo trágica, o al menos desgarrada: hay una aspiración al entendimiento como

condición de la posibilidad de una puesta en acto de los juegos del lenguaje; y hay al mismo tiempo una frontera que impide el conocimiento de la verdadera interioridad de los interlocutores.

El lenguaje es primordialmente diálogo, juego configurado en una forma de vida, y nos instala en una dimensión de encuentro. Nuestra vida está abierta al mundo de los otros. Pero el lenguaje, como prolongación de la corporeidad viviente, en tanto puede ser manifestación, en cuanto no presentifica la totalidad del otro, no nos da toda su vida interior, y puede, por tanto, ser un modo de ocultamiento. “En todos los casos, hay, inherente a la trascendencia hacia el otro, algo de misterioso e inalcanzable” (Leocata, 2003: 317).

Observa Leocata que el pensamiento filosófico y literario del siglo XX ha tomado una más acuciante conciencia de esta “ambigüedad inherente al lenguaje” (2003: 317), de este anhelo de auténtica comunicación, a menudo frustrado por los malentendidos, la simulación y el engaño. Es preciso, además, diferenciar los niveles de esta problemática: el ontológico, el antropológico y el ético-existencial.

La forma de vida que se establece entre nosotros no es algo surgido de lo anónimo o de la vida en general, ni es manifestación parcial de un “espíritu” (2003: 318).que nos envuelve en su proyección histórica: es una intencionalidad.en-comunicación-recíproca. Es un acontecer en el mundo intersubjetivo de la vida, acontecer frágil y no siempre duradero. Hay, por lo tanto, un elemento vital y uno racional, pero integrados en el encuentro intersubjetivo. Esto explica los equívocos, malentendidos o engaños en que podemos caer, y también la presencia de un intercambio de vida –que es algo más que una “armonía preestablecida” (2003: 318) y a la vez algo más frágil– en los momentos en que los hablantes logran hacer confluir recíprocamente algo de la propia interioridad. La vida del ser humano, en cuanto *loquens* (2003: 318), es una búsqueda constante de comunicación intersubjetiva, aun cuando siga el atajo de la apariencia, del engaño o de la posesión.

¿Cómo acontece el habla? Para encontrar la respuesta a esta pregunta, Heidegger (1992: 104) reflexiona sobre la tercera palabra de Hölderlin, que dice así:

> *El hombre ha experimentado mucho.*
> *Nombrado a muchos celestes,*
> *desde que somos un diálogo*
> *y podemos oír unos de otros*
>
> (IV, 343) (Heidegger, 1992: 104).

“Desde que somos un diálogo”... Nosotros los hombres somos un diálogo. Siguiendo el guion de Hölderlin, Heidegger caracteriza a la poesía como un diálogo, puesto que nosotros

mismos somos un diálogo y "podemos oír unos de otros". La posibilidad de la palabra implica el poder hablar y el poder oír que son igualmente originarios.

Recordando a Taylor, Ávila (2005: 98) reconoce el carácter profundamente dialógico de la razón práctica y la profunda necesidad de la alteridad en la construcción de la propia identidad. El rasgo general de la vida humana es su carácter *dialógico*: la identidad humana es algo que se construye en diálogo y hasta en lucha con *las identidades de otros*[108].

El ser del hombre se funda en el habla; pero esta acontece primero en el *diálogo*. Sin embargo, esto no es solo una manera como se realiza el habla, sino que el habla solo es esencial como diálogo. Lo que de otro modo entendemos por "habla", a saber, un repertorio de palabras y de reglas de sintaxis, es solo el primer plano del habla. Pero, ¿qué se llama ahora un "diálogo"? Evidentemente el hablar unos con otros de algo. Así acontece el habla, que es el medio para llegar uno al otro (Heidegger, 1992: 104).

Hölderlin dice: "Desde que somos un diálogo y podemos oír unos de otros". El poder oír no es una consecuencia del hablar mutuamente, sino antes al contrario el supuesto de ello. El poder oír, en sí, está arreglado sobre la posibilidad de la palabra y necesita de esta. Poder hablar y poder oír son igualmente originarios. Somos un diálogo quiere decir que podemos oírnos mutuamente. Pero la unidad de este diálogo consiste en que cada vez está manifiesto en la palabra esencial el uno y el mismo por el que nos reunimos, en razón de lo cual somos uno y propiamente nosotros mismos. El diálogo y su unidad es –según Heidegger (1992: 105)– portador de nuestra existencia (*Dasein*).

Pero Hölderlin no nos dice simplemente que somos un diálogo sino: "Desde que somos un diálogo...".

Observa Heidegger (1992: 105) que cuando la capacidad de hablar del hombre está presente y se ejercita, no está ahí sin más el acontecimiento esencial del habla: el diálogo. ¿Desde cuándo somos un diálogo? Somos un diálogo desde el tiempo en que "el tiempo es" (1992: 105). Ser un diálogo y ser histórico son ambos igualmente antiguos, se pertenecen uno al otro y son lo mismo.

"Desde que somos un diálogo, el hombre ha experimentado mucho, y nombrado muchos dioses". Hasta que el habla aconteció propiamente como diálogo, vinieron los dioses a la palabra y apareció un mundo. Pero, una vez más, importa ver que la actualidad de los dioses y la aparición del mundo no son una consecuencia del acontecimiento del habla, sino que son contemporáneos. Y tanto más cuanto que el diálogo, que somos nosotros mismos, consiste en el nombrar los dioses y llegar a ser el mundo en la palabra (1992: 105).

[108] Ch. Taylor, *La ética de la autenticidad*, trad. De P. Carbajosa Pérez, Paidós, Barcelona, 1994: 69

Con esto podemos estimar plenamente lo que significa: “Desde que somos un diálogo...” –recalca Heidegger (1992: 106)– desde que el tiempo es tiempo, el fundamento de nuestra existencia es un diálogo.

Pero inmediatamente surge la cuestión: ¿cómo empieza este diálogo que nosotros somos? ¿Quién realiza aquel nombrar de los dioses? ¿Quién capta en el tiempo que se desgarra algo permanente y lo detiene en una palabra? Hölderlin nos lo dice con la segura ingenuidad del poeta.

Ruiz García (1996: 26) sostiene que –y nuestra tesis espera demostrarlo en los textos landerianos– que otro punto en la trayectoria interpretativa de la esencia del juego lo constituye el proyecto hermenéutico de Gadamer que, con mayor movilidad recupera la significación del juego, no solo en la experiencia del arte sino también en la experiencia lingüística que los hombres tienen del mundo. En efecto, Gadamer le da rendimiento hermenéutico a la noción de juego. Inicialmente aprovecha la tesis de Huizinga[109], para luego señalar que en el diálogo lo que se hace valer no es la subjetividad ni la soberanía de los interlocutores: ninguno de ellos ha de afirmarse a sí mismo a expensas del otro. En *Verdad y Método I* dice Gadamer:

> El juego solo cumple el objetivo que le es propio cuando el jugador se abandona al juego. Lo que hace que el juego sea enteramente juego no es una referencia a la seriedad que remita al protagonista más allá de él, sino únicamente la seriedad del juego mismo. El que no se toma en juego el juego es un aguafiestas [...] El sujeto del juego no son los jugadores, sino que a través de ellos el juego simplemente accede a su manifestación [...] Es parte del juego que este movimiento tenga lugar no solo sin objetivo ni intención sino también sin esfuerzo [...] Todo esto permite destacar un rasgo general en la manera como la esencia del juego se refleja en el comportamiento lúdico: **Todo jugar es un ser jugado**. La atracción del juego, la fascinación que ejerce, consiste precisamente en que el juego se hace dueño de los jugadores (Ruiz García, 1996: 26).

Observa Ruiz García (1996: 27) que el mismo Gadamer hace saber que el encuentro con la noción “juegos de lenguaje” le abre el camino para pensar la potencialidad del lenguaje y, por supuesto, del diálogo, a partir de la experiencia del juego. Con la exposición de la

[109] “Desde un principio vimos que todo juego, lo mismo el del infante que el del adulto, puede jugarse con la mayor seriedad. [...] Estamos acostumbrados a considerar la oposición entre juego y seriedad como algo absoluto. Pero, a lo que parece, esta oposición no penetra hasta el fondo.
Piénsese un momento en la gradación siguiente. El niño juega con una seriedad perfecta y, podemos decirlo con pleno derecho, santa. Pero juega y sabe que juega. El deportista juega también con apasionada seriedad, entregado totalmente y con el coraje del entusiasmo. Pero juega y sabe que juega. El actor se entrega a su representación, al papel que desempeña o juega. Sin embargo, “juega” y sabe que juega. El violinista siente una emoción sagrada, vive un mundo más allá y por encima del habitual y, sin embargo, sabe que está ejecutando o, como se dice en muchos idiomas, “jugando”. El carácter lúdico puede ser propio de la acción más sublime” (Huizinga, 1968: 36).

estructura del juego aplicada adecuadamente al lenguaje, Gadamer remata el giro ontológico de la hermenéutica, y con ello se distancia de la filosofía del lenguaje de corte analítico. Ruiz García cita algunas frases de Gadamer, contenidas en *Verdad y Método II*, que hablan a favor de la mutua pertenencia de juego y diálogo:

> La palabra y el diálogo poseen un momento de juego en sí. El modo de 'dar mi palabra' o de 'guardarla', de arrancarle al otro una palabra y obtener de él una respuesta, el modo de dar una respuesta y el modo como la palabra 'da juego' en el contexto preciso en el que se pronuncia y comprende… Todo esto apunta a una estructura común entre la comprensión y el juego. El niño va conociendo el mundo en juegos lingüísticos… la fijación del significado de las palabras brota siempre, en cierto modo lúdicamente, del valor situacional de las palabras… La vida del lenguaje consiste en la continuación ininterrumpida del juego que empezamos cuando aprendimos a hablar. Se producen nuevos usos verbales y mueren antiguas palabras al margen de nuestra intención y voluntad. En ese juego continuado se 'juega' la convivencia de los seres humanos. El consenso que se produce en la conversación es, a su vez, un juego. Cuando dos conversan, hablan el mismo lenguaje. Ellos no saben que mientras hablan siguen conjugando este lenguaje, pero cada cual habla también su propio lenguaje. El acuerdo se produce en el contraste entre discurso y discurso, pero sin detenerse, en la conversación nos trasladamos constantemente al mundo representativo del otro, nos confiamos en cierto modo al otro y él se confía a nosotros. Así alternamos unos con otros hasta que empieza el juego del dar y el tomar: la verdadera conversación. Nadie puede negar que en esa conversación hay algo de azar, de la gracia de la sorpresa y en definitiva de ligereza e incluso de elevación que forman parte esencial del juego. Y en realidad la elevación del diálogo no se vive como pérdida de autoposesión, sino como un enriquecimiento, aun sin ser conscientes de nosotros mismos (Ruiz García, 1996: 27).

Ruiz García (1996: 27) cree que la riqueza filosófica del texto citado consolida lo que es más afortunado del juego para la comprensión del diálogo. Lo mismo que en el juego, los compañeros de diálogo se dejan acontecer por la asombrosa fuerza de las palabras que palpitan en cada encuentro. Dialogar es el modo como los hombres originariamente acontecen en el mundo. Lo que nombramos en la palabra "mundo" es el ser (humano) que acontece en el despliegue lúdico del lenguaje. Lo fundamental no es que los hombres nos digamos esto o aquello, sino que nos unimos lingüísticamente en cada encuentro. Esa es la verdad del diálogo: un acontecer de comunidad de vida entre los hombres. Es verdad que esta comunión en el lenguaje no implica masificación o alienación sino que es el estado mismo por el que cada hombre singularmente es. Para Gadamer, en ese juego continuado se juega la convivencia de los seres humanos: "porque el diálogo se caracteriza también por el hecho de no ser el individuo aislado el que conoce o afirma, el que domina una realidad, sino que esto se produce por la participación común en la verdad" (1991: 313).

A Gadamer (1991: 535) le importa destacar que el lenguaje solo tiene su verdadero ser en la conversación, en el ejercicio del mutuo entendimiento, y se refiere al proceso vital en el que vive su representación una comunidad de vida. Para el filósofo marburgués, el lenguaje humano debe pensarse como un proceso vital particular y único por el hecho de que en el entendimiento lingüístico se hace manifiesto el "mundo". El mundo es el suelo común, no hollado por nadie y reconocido por todos, que une a todos los que hablan entre sí. Todas las formas de la comunidad de vida humana son formas de comunidad lingüística, más aún, hace lenguaje. Insiste Gadamer (1991: 535) en que el lenguaje es por su esencia el lenguaje de la conversación. Solo adquiere su realidad en la realización del mutuo entendimiento. Por eso no es un simple medio para el entendimiento.

Las palabras cobran vida propia en la conversación, por ello Gadamer sostiene que:

> Acostumbramos a decir que 'llevamos' una conversación, pero la verdad es que, cuanto más auténtica es la conversación, menos posibilidades tienen los interlocutores de 'llevarla' en la dirección que desearían. De hecho la verdadera conversación no es nunca la que uno habría querido llevar. Al contrario, en general sería más correcto decir que 'entramos' en una conversación, cuando no que nos 'enredamos' en ella. Una palabra conduce a la siguiente, la conversación gira hacia aquí o hacia allá, encuentra su curso y su desenlace, y todo esto puede quizá llevar alguna clase de dirección, pero en ella los dialogantes son menos los directores que los dirigidos. Lo que 'saldrá' de una conversación no lo puede saber nadie por anticipado. El acuerdo o su fracaso es como un suceso que tiene lugar en nosotros. Por eso podemos decir que algo ha sido una buena conversación, o que los astros no le fueron favorables. Son formas de expresar que la conversación tiene su propio espíritu y que el lenguaje que discurre en ella lleva consigo su propia verdad, esto es, 'desvela' y deja aparecer algo que desde ese momento es (1991: 461).

"El lenguaje es el medio en el que se realiza el acuerdo de los interlocutores y el consenso sobre la cosa" (Gadamer, 1991: 462). Los interlocutores forman una comunidad de diálogo, una comunidad lingüística. Van haciendo un lenguaje de la conversación en el que el *diá-logos* se transforma en una auténtica conversación o vuelco recíproco de significados.

La conversación también tiene sus leyes. H.Paul Grice sistematiza esas reglas, principios y categorías, pero no abundaremos en ello para no desviarnos de nuestro eje. Solo diremos que son cuatro: 1. Máxima de calidad: Proveer la cantidad de información necesaria, ni más ni menos. 2. Máxima de calidad: Decir tan solo aquello que se considera verdad. No añadir nada de lo que no se tenga pruebas de su veracidad. 3. Máxima de pertinencia Hablar siguiendo un tema, sin saltar de tema en tema sin profundizar mínimamente en ninguno. 4. Máxima de manera: Procurar ser claros y precisos en los enunciados. Evitar la ambigüedad y ser metódicos.

Respetando las reglas de Grice, se podrá concretar lo que afirma Gadamer: “Por eso podemos decir que algo ha sido una buena conversación” (1991: 461).

I.3.3. La vida, un relato en busca de narrador: la identidad narrativa

Para Lozano Mijares (2007: 273), uno de los puntos clave de la novela posmoderna es la concepción del sujeto como narración, es decir, la destrucción del sujeto como entidad firme y la asunción de la máscara, que da lugar a la personalidad múltiple.

Ávila (2005: 75-76) nos recuerda que muchos han sido los pensadores –entre ellos Hume y Nietzsche– que han hecho de la memoria la condición que hace posible tener un “yo”, ser un “yo”. No hay identidad sin memoria. La memoria hilvana la serie de acontecimientos aparentemente inconexos que componen nuestra vida, los ordena en torno a un eje y les ofrece dirección y sentido. Sin ella no podríamos recordar, contar, “narrar”. Esa “identidad narrativa” –que es para Ávila la única a la que podemos aspirar– nos hace reconocer como ninguna otra nuestra naturaleza finita y temporal: nuestro ser está hecho de tiempo, como ha advertido P. Ricœur.

La obra de Paul Ricœur *Tiempo y Narración* está dedicada al tema de la narratividad. Sus trabajos sobre psicoanálisis, por un lado; y sobre los mitos, por otro, nos dejan entrever el papel importante que juega el relato en la vida de los hombres. Es a través de la metáfora y la narración como la función simbólica del lenguaje produce sentido y nos revela el ser. En *Educación y política* Ricœur se refiere a la vida como un relato en busca de narrador. Nos muestra la relación entre vida vivida y vida narrada, y de qué manera cada uno de nosotros necesita adquirir la experiencia de la identidad y la permanencia a través de la posibilidad de narrarnos y narrar nuestras historias. Así como nosotros decimos que las cosas tienen una cierta inteligibilidad, un logos inmanente, un sentido, así también la vida tiene un cierto estilo, que en esa especie de coherencia de cada uno de los actos, formando una totalidad. Esto nos permite pensar la vida como un texto no aislado, sino dentro de un contexto que la alimenta y la ilumina (1984: 11).

La narratividad aporta elementos novedosos de sentido. “Una vida es solo un fenómeno biológico mientras no haya sido interpretada”, nos dice Ricœur (1984: 11). Porque toda narración es interpretación. Toda narración es fruto de la elección de sucesos y acontecimientos, ordenados en una sucesión temporal, real o ficticia, pero que siempre se estructura en un comienzo, un término medio y un final. En la interpretación hay algo más

que la vida como vida. Esta organización como totalidad es la que otorga el sentido a cada uno de los elementos del relato.

Estudiando la identidad narrativa y moral en la obra de Paul Ricœur, Hille Haker llega a la conclusión de que la identidad se gana a través del conflicto con las identidades que otros nos atribuyen (2000: 245) y explica que contar el relato de una vida es la forma narrativa de enmarcar, y al mismo tiempo de constituir, la identidad de una persona. Al narrar conscientemente, la persona consigue los contornos que resultan adecuados para la duración, la individualidad y la mediación física de la experiencia (2000: 247).

Para Eduardo Casarotti (1999: 122), el concepto de identidad narrativa, es decir, de una aprehensión de la vida en forma de relato, está destinado en la obra de Ricœur a servir de punto de apoyo para la comprensión de la "vida buena" y funciona por eso como un resorte conceptual indispensable para la constitución de una ética.

En segundo lugar, para Casarotti (1999: 123), la asociación entre identidad y narración está sujeta a sospecha. Es verdad que el modo cotidiano que tenemos de decir a otros quienes somos es contando la historia de nuestra vida. Sin embargo, esta asociación intuitiva de identidad y narración es menester someterla a crítica).

Casarotti (1999: 123) se pregunta qué es lo que hace que una persona sea idéntica a sí misma a lo largo de toda la vida, y responde que el sentido común nos hace suponer que debería haber algún núcleo inmutable que, permaneciendo constante a lo largo de la vida, escape al cambio temporal. Es esta la perspectiva clásica de Aristóteles que supone una substancia invariable, soporte de todas las transformaciones accidentales. Admite que con Hume y Nietszche, este sujeto idéntico no es más que una ilusión sustancialista. Examina Casarotti que decir identidad de un individuo es contestar a la pregunta ¿quién ha hecho tal acción? En primer lugar, se contesta a esta pregunta nombrando a alguien, esto es, designando un nombre propio. Responder a la cuestión ¿quién?, tal como había señalado fuertemente H.Arendt, es narrar la historia de una vida. La historia narrada dice el quién de una acción. La identidad del quién no es pues, ella misma más que una identidad narrativa (Casarotti, 1999: 127).

Esta identidad narrativa concebida sin recurso a la noción de sustancia es expuesta por Ricœur en *Temps et récit*, en *Historia y narratividad* y en *Educación y política*, de donde extraemos la opción entre cambio puro e identidad absoluta:

> Nosotros podemos convertirnos en narrador de nosotros mismos imitando esas voces narradoras, sin poder convertirnos en autor. Ésa es la gran diferencia entre la vida y la ficción. En ese sentido, es muy cierto que la vida se vive y que la historia se cuenta. Subsiste una diferencia inquebrantable pero queda

> parcialmente abolida por el poder que tenemos de aplicar a nosotros mismos las intrigas que recibimos de nuestra cultura y de probar así los diferentes papeles asumidos por los personajes favoritos de las historias que más nos gustan. Es así como, mediante *variaciones imaginativas* sobre nuestro propio *ego*, intentamos una comprensión narrativa de nosotros mismos, la única que escapa a la alternativa aparente entre cambio puro e identidad absoluta. Entre ambos queda la *identidad narrativa.*
> Permítaseme decir como conclusión que aquello que llamamos *sujeto* nunca está dado desde el principio. O, si está dado, corre el riesgo de verse reducido al yo narcisista, egoísta y avaro, del cual justamente nos puede librar la literatura. Ahora bien, lo que perdemos por el lado del narcisismo, lo ganamos por el lado de la *identidad narrativa.* En lugar del *yo* atrapado por sí mismo, nace un *sí mismo* instruido por los símbolos culturales, en cuya primera fila están los relatos recibidos de la tradición literaria. Son ellos los que nos confieren una unidad no sustancial sino narrativa (1984: 57-58).

Para Begué, el poder del relato de configurar la vida construyendo puentes entre la persona y el mundo es el que le permite a Ricœur considerarlo como el mediador para la edificación de la identidad personal (Corona, 2005: 17).

Ricœur nos muestra que entre la semántica del relato y la semántica de la acción hay un parentesco muy cercano:

> La misma inteligencia fonética preside la comprensión de la acción (y de la pasión) y la de la narración. Por otra parte, la narración se ancla en la vida a través de lo que él mismo llama la calidad prenarrativa de la experiencia humana. “Gracias a ella nosotros podemos hablar de la vida como de una historia en estado naciente y, por lo tanto, de la vida como una actividad y una pasión en busca de narración”. Pero, como dijimos antes, nosotros nos interpretamos también desde un contexto de tradiciones y nuestros propios relatos están instruidos por los símbolos culturales que nos han alimentado (Ricœur 1984: 12).

En su libro *Sí mismo como otro*, Ricœur se refiere a la diferencia entre la identidad personal y la identidad narrativa. Cree el filósofo que el problema de la identidad personal constituye el lugar privilegiado de la confrontación entre los dos usos más importantes del concepto de identidad. Recuerda los términos de la confrontación: por un lado, la identidad como *mismidad* (latín: *idem*; inglés: *sameness*; alemán: *Gleichheit*); por otro lado, la identidad como ipseidad (latín: *ipse*; inglés: *selfhood*; alemán: *Selbstheit*). Para Ricœur, la ipseidad no es la mismidad (Ricœur 1996: 109). Y debido a que esta importante distinción es desconocida fracasan las soluciones aportadas al problema de la identidad personal que ignoran la dimensión narrativa. La confrontación entre las dos versiones de la identidad plantea realmente problemas por primera vez con la cuestión de la *permanencia en el tiempo.* La mismidad es un concepto de relación y una relación de relaciones. A la cabeza sitúa Ricœur la

identidad *numérica*: así, de dos veces que ocurre una cosa designada por un nombre invariable en el lenguaje ordinario, decimos que no constituyen dos cosas diferentes sino "una sola y misma cosa". Identidad, aquí, significa unicidad: lo contrario es pluralidad (no una sino dos o más veces).

Al hablar de nosotros mismos, –observa Ricœur (1996: 112)– disponemos, de hecho, de dos modelos de permanencia en el tiempo que resume en dos términos a la vez descriptivos y emblemáticos: el *carácter* y la *palabra dada*. En uno y en otro reconocemos de buen grado una permanencia que decimos ser de nosotros mismos.

Ricœur (1996: 113) entiende por "carácter" el conjunto de signos distintivos que permiten identificar de nuevo a un individuo humano como siendo el mismo. El carácter designa el conjunto de disposiciones duraderas *en las que* reconocemos a una persona. En este aspecto, el carácter puede constituir el punto límite en que la problemática del *ipse* se vuelve indiscernible de la del *idem* e inclina a no distinguir una de otra.

En segundo lugar, se permite unir a la noción de disposición el conjunto de las *identificaciones adquiridas* (1996: 116) por las cuales lo otro entra en la composición de lo mismo. En efecto, en gran parte la identidad de una persona, de una comunidad, está hecha de estas *identificaciones-con* (1996: 116) valores, normas, ideales, modelos, héroes, *en* los que la persona, la comunidad, se reconocen. El reconocerse *dentro de* (1996: 116) contribuye al reconocerse-*en*... La identificación con figuras heroicas manifiesta claramente esta alteridad asumida; pero esta ya está latente en la identificación con valores que nos hace situar una "causa" por encima de la propia vida; un elemento de lealtad, de fidelidad, se incorpora así al carácter y le hace inclinarse hacia la fidelidad, por tanto a la conservación de sí. Aquí los polos de identidad se avienen. Esto demuestra que no se puede pensar hasta el final el *idem* de la persona sin el *ipse*, aun cuando el uno encubra al otro. Así se integran en los rasgos de carácter los aspectos de preferencia evaluativa que definen el aspecto ético del carácter, en el sentido aristotélico del término. Esto se hace por medio de un proceso paralelo a la adquisición de una costumbre, a saber, por la interiorización que anula el efecto inicial de alteridad, o al menos lo traslada de afuera adentro.

El paso decisivo hacia una concepción narrativa de la identidad personal se realiza cuando pasamos de la acción al personaje. Deduce Ricœur (1996: 141) que es personaje el *que* hace la acción en el relato. Por tanto, también la categoría del personaje es una categoría narrativa y su función en el relato concierne a la misma inteligencia narrativa que la propia trama. Se trata, pues, de saber lo que la categoría narrativa del personaje aporta a la discusión de la identidad personal. La tesis sostenida por Ricœur es que la identidad del personaje se

comprende trasladando sobre él la operación de construcción de la trama aplicada primero a la acción narrada; el personaje mismo –dice– es "puesto en trama" (1996: 142).

Recordemos brevemente cómo la teoría narrativa explica la *correlación* entre acción y personaje.

Advierte Ricœur (1996: 142) que la correlación entre historia narrada y personaje es postulada por Aristóteles en la *Poética*. Es en la historia narrada, con sus caracteres de unidad, de articulación interna y de totalidad, conferidos por la operación de construcción de la trama, donde el personaje conserva, a lo largo de toda la historia, una identidad correlativa a la de la historia misma.

De esta correlación *entre* acción y personaje del relato se deriva una dialéctica *interna* (1996: 146) al personaje, que es el corolario exacto de la dialéctica de la concordancia y de la discordancia desplegada por la construcción de la trama de la acción. La dialéctica consiste en que, según la línea de concordancia, el personaje saca su singularidad de la unidad de su vida considerada como la totalidad temporal que lo distingue de cualquier otro. Según la línea de discordancia, esta totalidad temporal está amenazada por el efecto de ruptura de los acontecimientos imprevisibles que la van señalando (encuentros, accidentes, etc.); la síntesis concordante-discordante hace que la contingencia del acontecimiento contribuya a la necesidad en cierto sentido retroactiva de la historia de una vida, con la que se iguala la identidad del personaje. Así el azar se cambia en destino. Y la identidad del personaje, que podemos decir "puesto en trama" (1996: 147), solo se deja comprender bajo el signo de esta dialéctica.

En el enfoque cognitivo postracionalista del psicoterapeuta y teórico italiano Vittorio Guidano está implícita la modalidad narrativa tanto en la conceptualización de la psicopatología como también en la psicoterapia. En libro *Desarrollo de la terapia cognitiva postracionalista* intenta introducir formalmente el tema de la trama narrativa en su modelo terapéutico y se enfrenta al problema de relacionar el cambio humano, la identidad personal y la narrativa personal. Para Guidano, el sentido de uno mismo coincide con la coherencia interna de esta historia de vida única de la cual uno es el personaje principal y que uno interpreta y vive cada día.

El filósofo Alasdair Chalmers MacIntyre utiliza el sistema de la narración histórica, o de la filosofía narrativa. McIntyre en su libro *Tras la virtud* emplea la expresión "unidad narrativa de la vida" cuando se refiere a esta trama narrativa que es la continuidad unitaria del sentido de uno mismo. La secuencia de imágenes que la constituye no es algo más que el mantenimiento de la coherencia y la continuidad de la propia historia de vida. Para Ricœur,

MacIntyre con la fórmula “unidad narrativa de una vida” da una coloración narrativa a la expresión diltheyana de “conexión de una vida”. En este sentido, lo que MacIntyre llama “unidad narrativa de una vida” no resulta sólo de la suma de las prácticas en una forma englobadora, sino que es regido por un proyecto de vida, con todo lo incierto y móvil que sea, y por prácticas fragmentarias, que poseen su propia unidad. Interpreta Ricœur que los planes de vida constituyen la zona media de intercambio entre la indeterminación de los ideales rectores y la determinación de las prácticas. En realidad, puede suceder que, en este intercambio, el proyecto global sea el primero en dibujarse con nitidez, como en el caso de vocación precoz o imperiosa, y que, bajo el impulso de esta limitación llegada de más arriba, las prácticas pierdan los contornos asignados por la tradición y conformados por el aprendizaje.

Ricœur (1996: 160) saca ventaja del doble hecho de que es en la ficción literaria donde la unión entre acción y su agente se deja aprehender mejor, de modo que la literatura aparece como un vasto laboratorio para experiencias de pensamiento donde esta unión se somete a innumerables variaciones imaginativas. Es cierto que esta ventaja de un rodeo mediante la ficción tiene su reverso. Ricœur reconoce que él plantea una dificultad que MacIntyre ignora. A saber: ¿cómo contribuyen al examen de uno mismo en la vida real las experiencias de pensamiento suscitadas por la ficción, con todas las implicaciones éticas que esto supone? (1996: 161).

Ricœur se pregunta qué sucede, en primer lugar, con la relación entre autor, narrador y personaje, cuyas funciones y discursos son bien distintos en el plano de la ficción. Y se responde:

> Cuando yo me interpreto en los términos de un relato de vida, ¿soy a la vez los tres, como en el relato autobiográfico? Narrador y personaje, sin duda; pero de una vida de la que, a diferencia de los seres de ficción, yo no soy el autor, sino a lo más, según la terminología de Aristóteles, el coautor, el *synáition*. Pero, dando por supuesta esta reserva, ¿no sufre de equivocidad la noción de autor cuando se pasa de la escritura a la vida? (1996: 161-162).

Otra dificultad que subraya Ricœur (1996: 162) entre la ficción y la vida es el plano mismo de la forma narrativa, puesto que serias diferencias afectan a las nociones de comienzo y de fin. En la ficción, ni el comienzo ni el fin son necesariamente los de los acontecimientos narrados. Observa que en *En busca del tiempo perdido* comienza por la célebre frase: “Mucho tiempo he estado acostándome temprano”. Este “mucho tiempo”, seguido de un tiempo perfectivo, remite a un anterior casi inmemorial. Lo que no impide que esta frase sea la primera del libro y corresponda al comienzo narrativo.

Ahora bien, percibe Ricœur (1996: 162) que nada en la vida real tiene valor de comienzo narrativo; la memoria se pierde en las brumas de la infancia; mi nacimiento y, con mayor razón, el acto por el que he sido concebido pertenecen más a la historia de los demás, en este caso a la de mis padres, que a mí mismo. Y la muerte, solo será final narrado en el relato de los que me sobrevivan; me dirijo siempre hacia la muerte, lo que excluye que yo la aprehenda como fin narrativo.

A esta dificultad añade todavía otra, que está relacionada con la anterior: "sobre el recorrido conocido de mi vida, puedo trazar varios itinerarios, urdir varias tramas, en una palabra, narrar varias historias, en la medida en que, a cada una, le falta el criterio de la conclusión, ese *sense of an ending* sobre el que tanto insiste Kermode" (Ricœur 1996: 163).

Ricœur (1996: 163) nota que cada novela despliega un mundo del texto que le es propio, sin que se pueda, la mayoría de las veces, relacionar las tramas de las historias vividas de unos que se imbrican en las historias de los demás. Asimismo observa que episodios enteros de mi vida forman parte de la historia de la vida de los otros, de mis padres, de mis amigos, de mis compañeros de trabajo y de ocio. Esta brecha le hace preguntar si podemos, pues, seguir hablando de la unidad narrativa de la vida.

Y hay más objeciones; a pesar de que Ricœur (1996: 164) encuentra que todos los argumentos son perfectamente válidos: equivocidad de la noción de autor; inconclusión "narrativa" de la vida; imbricación recíproca de las historias de vida, inclusión de los relatos de vida en una dialéctica de rememoración y de anticipación… opina que no parecen capaces de poner fuera de juego la noción misma de *aplicación* de la ficción a la vida.

En cuanto a la noción de unidad narrativa de la vida, debe verse en ella también un conjunto inestable de fabulación y de experiencia viva. La literatura nos ayuda, en cierto modo, a fijar el contorno de los fines provisionales de la vida real. Cuando Maurey intenta definir la mitomanía, concluye en que "Fabulación sería en suma el término más vecino a mitomanía" (2000: 172); lo cual nos sorprende porque es esa propensión a engrandecer la realidad la que va dando unidad a la vida de los personajes landerianos.

Contempla Ricœur (1996: 165) que se cree fácilmente que el relato literario, por ser retrospectivo, solo puede ofrecer una meditación sobre la parte pasada de nuestra vida. Pero el relato literario solo es retrospectivo en un sentido bien preciso: solo a los ojos del narrador los hechos narrados parecen desarrollarse en otro tiempo. Agrega que el pasado de narración no es más que el cuasi-presente de la voz narrativa. Y entre los hechos narrados en un tiempo pasado, existen proyectos, esperas, anticipaciones, mediante los cuales los protagonistas del relato son orientados hacia su futuro mortal. Por eso, no es absurdo hablar de la unidad

narrativa de una vida, bajo el signo de relatos que enseñan a articular narrativamente retrospección y prospección.

Ricœur deduce que relatos literarios e historias de vida, lejos de excluirse, se complementan, pese a, o gracias a, su contraste: “Esta dialéctica nos recuerda que el relato forma parte de la vida antes de exiliarse de la vida en la escritura; vuelve a la vida según los múltiples caminos de la apropiación y a costa de las tensiones inexpugnables de las que acabamos de hablar” (1996: 166).

Ricœur advierte que el lenguaje *cambia* simultáneamente nuestra visión del mundo, nuestro poder de comunicar y la comprensión que tenemos de nosotros mismos (1984: 21).

Aclara Ricœur que el hecho de que la vida tiene que ver con la narración siempre se supo y se dijo: hablamos de la historia de una vida para caracterizar el período que va desde el nacimiento hasta la muerte. Advierte que esta asimilación de la vida a una historia no es del todo adecuada: inclusive es una idea banal que es menester someter a una duda crítica. Examina el proceso estructurante de la intriga, a la que define de manera muy general como “una síntesis de elementos heterogéneos”:

> *En primer lugar*, síntesis entre los acontecimientos y los incidentes múltiples y la historia completa y una. Desde este primer punto de vista, la historia tiene la virtud de extraer *una* historia de múltiples incidentes o, si se prefiere, de transformar los incidentes múltiples *en* una historia. En este sentido, un acontecimiento es más que algo que ocurre, quiero decir, algo que simplemente sucede; es aquello que contribuye al progreso del relato así como a su comienzo o a su fin. Correlativamente, la historia relatada siempre es más que la enumeración, en un orden simplemente serial o sucesivo, de los incidentes o los acontecimientos que organiza en un todo inteligible.
> Sin embargo, la intriga también es una síntesis desde un *segundo* punto de vista: organiza juntos componentes tan heterogéneos como lo son circunstancias halladas y no deseadas, agentes y pacientes, encuentros por azar o buscados, interacciones que ponen a los actores en relaciones que van desde el conflicto a la colaboración, medios más o menos adecuados a los fines y resultados no anhelados. La reunión de todos estos factores en una historia única hace de la intriga una totalidad que se puede denominar a la vez concordante y discordante […]
> *Por último*, la intriga es una síntesis de lo heterogéneo en un sentido aún más profundo, que nos servirá más adelante para caracterizar la temporalidad propia de toda composición narrativa. Se puede afirmar que se encuentran dos clases de *tiempo* en toda narración relatada: por una parte, una sucesión discreta, abierta y teóricamente indefinida de incidentes (uno siempre puede preguntarse: ¿y después qué?, ¿y después qué?). Por otra parte, la historia relatada presenta otro aspecto temporal que se caracteriza por la integración, la culminación y la conclusión gracias a lo cual la historia recibe una configuración. Yo diría en este sentido que componer una historia es, desde el punto de vista temporal, extraer una configuración de una sucesión. Adivinamos ya la importancia de esta caracterización de la historia desde el

> punto de vista temporal en la medida en que, para nosotros, el tiempo es a la vez aquello que pasa y desaparece y, por otro lado, aquello que dura y permanece (1984: 46-47).

Ricœur caracteriza la historia relatada como una totalidad temporal y el acto poético como la creación de una mediación entre el tiempo como paso y el tiempo como duración. Y agrega: "Si se puede hablar de la identidad temporal de una historia, es menester caracterizarla como algo que dura y permanece a través de aquello que pasa y desaparece" (1984: 47).

En *Educación y política* Ricœur (1984: 55-56) se pregunta qué es una vida narrada y concluye en que es una vida en la cual encontramos todas las estructuras fundamentales del relato y, especialmente, el juego entre concordancia y discordancia que –a su entender– lo caracteriza. Desde la perspectiva temporal del relato, se puede comprender la identidad narrativa que nos constituye:

> Apliquemos a nosotros mismos este análisis de la concordancia discordante del relato y la discordancia concordante del tiempo. Sucede entonces que nuestra vida, abarcada con una sola mirada, se nos aparece como el campo de una actividad constructiva, tomada de la inteligencia narrativa, mediante la cual intentamos reencontrar, y no simplemente imponer desde afuera, *la identidad narrativa que nos constituye*. Insisto en esta expresión de *identidad narrativa* pues aquello que llamamos subjetividad no es ni una sucesión incoherente de acontecimientos, ni una sustancialidad inmutable inaccesible al devenir. Es justamente el tipo de identidad que sólo puede crear la composición narrativa por su dinamismo (1984: 57).

La historia común de los hombres mide el tiempo empleando una metáfora del espacio, pues Ricœur (1984: 67, 68) sigue al pensador alemán Koselleck que parte de la relación entre lo que él llama un *horizonte de expectativa* y un *espacio de experiencia*. Si habla de espacio de experiencia, para caracterizar lo opuesto del horizonte de expectativa, es porque la experiencia constituye el tesoro acumulado de la historia pasada. En este sentido la metáfora del espacio expresa el carácter de espaciamiento y, al mismo tiempo, de integración de esta experiencia acumulada. En cuanto a la noción de expectativas, cubre a la vez la esperanza, el anhelo, el temor, el cálculo, la curiosidad: designa el hacerse presente del futuro bajo todas sus formas. La noción de horizonte resulta así totalmente justificada para designar el despliegue de nuestras expectativas por oposición a la reunión de nuestra experiencia. La obra de Landero abreva en la relación entre horizonte de expectativa y espacio de experiencia y pone el acento en el horizonte de expectativa, puesto que el horizonte, como el afán, es aquello que siempre puede ser superado mientras que la experiencia adquirida es limitada. Ricœur reconoce que "la utopía es aquello que impide que el horizonte de expectativas se

fusione con el campo de la experiencia. Es lo que mantiene la distancia entre la esperanza y la tradición" (1984:98). Lo mismo podríamos asegurar del afán landeriano.manera una situación real por significaciones imaginarias.

I. 4. Puesta en obra de la vida por la palabra en *El mágico aprendiz*

Es bueno que haya cosas que estén a punto de pasar pero que no pasen.
Es bueno que la vida esté siempre a medio hacer, y que estemos
siempre aprendiendo a vivir.

(Landero, 1999: 356-357)

Si las cosas están a punto de pasar y no pasan, es porque la vida está en mitad del juego y porque las palabras no terminan de pronunciarse. La vida comienza con una palabra generadora. En *El mágico aprendiz* (1999) todo está a medio hacer: la vida y la palabra, y esto es bueno.

Pero, a veces, las cosas están a punto de pasar y no pasan, porque no hay personas capaces de procrear y hacer subsistir esa vida creada. Hay una falla que impide que la promesa sea un hecho, que la vida sea de verdad.

No todas las palabras son fecundas, hay palabras estériles y fértiles. Entre estas últimas, hallamos las especiales, las palabras poéticas que ponen en obra la verdad. Hay también palabras en diálogo, que crean conversaciones, auténticas interacciones vitales. Y hay palabras que narran identidades.

En *El mágico aprendiz* la palabra se dice, se insinúa o se calla y en cada uno de sus movimientos es acto o potencia. Donde hay habla puede haber mundo y donde no la hay, el mundo es solo promisión y pretensión ("Donde hay habla puede haber mundo y solo donde hay mundo hay historia" Heidegger, 1992: 24).

La novela de Landero se estructura sobre las múltiples propiedades de la palabra, que van desde el "no decir y no-existir" hasta el "decir y poner-en-obra-la-verdad" (Heidegger, 1992: 89); yendo desde una realidad inmediata hasta una verdad que trasciende las demostraciones empíricas de los sentidos.

Heidegger (1992: 100) plantea que la poesía es como un sueño, pero sin ninguna realidad, un juego de palabras sin lo serio de la acción. Se pregunta qué puede ser menos peligroso que el mero lenguaje; pero también la poesía de Hölderlin lo lleva a afirmar que se le ha dado al hombre el más peligroso de los bienes, el lenguaje... para que muestre lo que es (Heidegger, 1992: 101).

Quizá nada resuma mejor la novela *El mágico aprendiz* que afirmar que se ocupa de la inminencia, desarrollo y finitud de la palabra dicha y silenciada, y con ello, del mundo que se crea o se niega. Pero lo más significativo es el espacio de lo sugerido, la palabra que asoma a los labios y desaparece en el aire como un suspiro.

Planteamos la siguiente dicotomía "Donde hay habla puede haber mundo vs. Donde no hay habla no puede haber mundo" para ordenar con ella el aporte de Heidegger, Gadamer y Ricœur en relación con la palabra, el habla y los juegos del lenguaje. Este soporte teórico nos permite sistematizar nuestra exégesis del texto landeriano. Abordamos el desarrollo del habla (que se pronuncia, sugiere o silencia) en las tres partes de la novela:

Primera parte: Laberinto de amor

Segunda parte: Arte de fuga

Tercera parte: El perdón de los pecados

Advertimos que en cada una de las partes, los personajes ejercen, interrumpen o suspenden su capacidad de comunicarse y de ser. En el transcurso de la novela aparecen diversos héroes y cada uno de ellos tiene una aptitud personal para emplear la palabra.

La plenitud del "homo loquens" no se puede sostener porque la vida de los aprendices está a medio hacer, ellos siempre están aprendiendo a vivir.

Pasar de la categoría de mágico aprendiz a la de maestro daría lugar a otra novela.

1. Donde hay habla puede haber mundo

Las palabras cobran vida propia en la conversación, razón por la que Gadamer (1991: 461).sostiene que: "Acostumbramos a decir que 'llevamos' una conversación, pero la verdad es que, cuanto más auténtica es la conversación, menos posibilidades tienen los interlocutores de 'llevarla' en la dirección que desearían. De hecho la verdadera conversación no es nunca la que uno habría querido llevar". Los personajes de *El mágico aprendiz* entran en una conversación, se enredan en ella. Una palabra conduce a la siguiente, la conversación gira hacia aquí o hacia allá, encuentra su curso y su desenlace, y todo esto puede quizá llevar alguna clase de dirección, pero en ella los dialogantes son menos los directores que los dirigidos. Lo que sale de una conversación (Matías con los habitantes desahuciados o Matías con sus compañeros de trabajo, por ejemplo) no lo puede saber nadie por anticipado.

El acuerdo o fracaso del diálogo es un suceso que tiene lugar en el tiempo presente de la novela. La conversación tiene su propio espíritu y el lenguaje que discurre en ella lleva

consigo su propia verdad, esto es, desvela: deja aparecer algo que desde ese momento es. “El lenguaje es el medio en el que se realiza el acuerdo de los interlocutores y el consenso sobre la cosa”, sintetiza Gadamer (1991: 462). Los interlocutores forman una comunidad de diálogo, una comunidad lingüística. Van haciendo un lenguaje de la conversación en el que el *diá-logos* se transforma en una auténtica conversación o vuelco recíproco de significados.

Primera parte: Laberinto de amor

Al comenzar la novela, Matías Moro da pruebas de su sensatez: es capaz de presentarse con un nombre propio y narrar su biografía. Tal como sugiere Ricœur, la vida es un relato en busca de narrador y Matías nos muestra la relación entre vida vivida y vida narrada. Matías necesita adquirir la experiencia de la identidad y la permanencia a través de la posibilidad de narrarse, de narrarnos su historia, puesto que “Una vida es solo un fenómeno biológico mientras no haya sido interpretada” (Ricœur, 1984: 11). Matías gana identidad a través del conflicto con las identidades que otros le atribuyen, pero esta se constituye en una primera aproximación a “su persona”.

El tiempo de la narración es el pretérito perfecto compuesto, que establece una relación con el presente del hablante, se asocia con su pasado inmediato y prolonga su influencia hasta el presente. Es un tiempo pretérito, pero no por ser retrospectivo está privado de esperas y anticipaciones, mediante las cuales los protagonistas del relato son orientados hacia su futuro. Por eso, no es absurdo hablar de la unidad narrativa de una vida. Y es justamente el tiempo de las prospecciones –lo que Koselleck (Ricœur, 1984: 67) llama un *horizonte de expectativa–*, lo que da esa sensación de la vida que va haciéndose frente a los ojos del lector. En *El mágico aprendiz* se articulan narrativamente retrospección y prospección:

> Así que se ha sonreído en el espejo, le ha sonreído al niño que fue, y luego, para reconciliarse con el presente, o quizá para burlarse de su madurez, ha salido a la calle diciéndose que se llama Matías Moro Barroso, que tiene cuarenta y ocho años, que vive en Madrid, en España, donde ahora mandan los socialistas, hijo de Hilario Moro Hernández, de oficio soldado, perdedor de una guerra, labrador, albañil, y ahora ya muerto vitalicio, que ese puesto ya nadie se lo va a quitar o a disputar, y de Adela Barroso Mena, de profesión mujer de un hombre y hasta hace tres años viuda de un hombre y ahora difunta de un difunto, soltero, un curso y medio de Filosofía y Letras, empleado de una asesoría jurídica y fiscal, agnóstico, apolítico, y otras cosas que prueban definitivamente que no está loco […] (1999: 22).

El llamado a la aventura es fortuito. De pronto Matías se ve perdido en una maraña de calles, adonde llega la noticia de un crimen y con ella la posibilidad azarosa de conocer a "un héroe familiar". Se trata de Joaquín Gayoso. El nombre del asesino suscita los recuerdos de un homónimo, cuyos relatos de gloriosa participación en la guerra civil poblaron su pasado de niñez y juventud. Joaquín Gayoso es el primero de los héroes: él aparece en el recuerdo referido por otros (a este héroe de guerra le seguirán héroes que vencen otro tipo de batallas).

Decir identidad de un individuo es contestar a la pregunta ¿quién ha hecho tal acción? En primer lugar, se contesta a esta pregunta nombrando a alguien, esto es, designando un nombre propio. Responder a la cuestión ¿quién? es narrar la historia de una vida. La historia narrada de Joaquín Gayoso –recordado por su participación en el bando republicano– dice el quién de una acción. La identidad del quién es una identidad narrativa, pero esta se entremezcla con la de Joaquín Gayoso, filicida conocido también por medio de relatos de otros. De este modo, las identidades se difuminan, se asocian y se distancian:

> Pero Matías no sabe qué hace allí, adónde va, qué curiosidad o qué inercia lo empuja a seguir adelante, salvo quizá la fascinación que ejerce en su memoria el nombre de Joaquín Gayoso, aunque es casi seguro que no es el Joaquín Gayoso que él sabe sino otro, padre de un Juan Gayoso que ahora está muerto y ya no tendrá ni siquiera nombre, que un nombre sirve para llamar y los muertos no están para ser llamados […] (1999: 30).

Toda narración es fruto de la elección de sucesos y acontecimientos, ordenados en una sucesión temporal, real o ficticia, pero que siempre se estructura en un comienzo, un término medio y un final. En la interpretación hay algo más que la vida como vida. Esta organización como totalidad es la que otorga el sentido a cada uno de los elementos del relato. Entre los compañeros de oficina de Matías, hallamos al viejo Bernal, quien pasó los mejores años de su juventud en París y a quien le gusta recordar aquella época en que fue *maître* en un hotel de lujo con velas y flores en las mesas, y orquesta en vivo, y una pista central de baile con reflejos acuarios en el suelo de vidrio. "Habla de París como de un sueño, y cuando apura en las pausas las chupadas del cigarrillo, parece respirar un resto de la brisa mágica de ayer" (1999: 50).

Los compañeros de Matías entablan conversaciones, en general vanas y acerca de un futuro fabuloso: sus palabras son estériles; sin embargo, en esas ilusiones narradas quedan al descubierto el temperamento de cada uno y el poco afán de Matías, más cercano a la rutina que a la aventura:

> Alguna vez han hablado de lo que harían si les tocase el décimo de lotería que juegan a escote cada semana. Pacheco montaría su propio negocio de gestoría

> empresarial; Veguita se compraría un coche deportivo y viajaría a lugares cálidos y exóticos; Bernal anticiparía quizá la jubilación y pasaría una larga temporada en París. Matías y Martínez son los únicos que no saben muy bien qué pedirle al futuro. Matías está contento con su vida y teme que cualquier novedad pueda llegar para peor (1999: 56).

En el imaginario de Pacheco –el único personaje que montaría su propio negocio de gestoría empresarial–, Castro ocupa un lugar de privilegio. Esa irrealidad compartida con sus compañeros de trabajo alimenta quimeras y aventuras colectivas. Además multiplica las facetas de identidad del jefe y asesor financiero y jurídico.

Castro es el segundo héroe, por orden de aparición en la novela, y es el que ocupa el lugar que deja vacío el primero:

> Porque Pacheco, en los diez años que llevaba allí, había elaborado una teoría muy personal de la agencia. Según él, Castro era un gran tiburón de las finanzas, un mago de la bolsa, y todos los días pasaba por sus manos un verdadero río de oro. Si esto era así, el departamento en que ellos trabajaban debía de ser insignificante en relación con el conjunto. Porque, aun en el caso, argumentaba Pacheco, de que Castro fuese solo el asesor financiero y jurídico más bien modesto que aparentaba ser, aun así necesitaría más personal especializado, algún abogado además de él, algún pasante, algún economista, algún experto en bolsa, cuatro o cinco empleados que, sin embargo, o no existían, o trabajaban en otra sección. Pero, por otra parte, Castro tenía muchísimo dinero, era multimillonario, y no había más que ver sus ropas, sus perfumes, sus viajes en reactor privado, sus automóviles, su yate, su casa de campo, su chalé en la costa, sus cotos de caza, su tren de vida en general. Frecuentaba la alta sociedad, la jet set, como puntualizaba siempre Pacheco, y a veces salía en las revistas del corazón. (1999: 60-61).

El malentendido (nueva multiplicación de significados) juega un papel decisivo. La ambigüedad inherente al lenguaje se poematiza en varias novelas de Landero. Habitualmente el anhelo de auténtica comunicación se frustra por los malentendidos, la simulación y el engaño; pero también estos fallos se convierten en mágicas posibilidades que abren otros mundos a menudo también legítimos y verosímiles. En *El mágico aprendiz* las malas interpretaciones de Matías están mediadas por diversas causas y a veces son conscientes, por ejemplo, cuando asume ser un periodista para recabar información o cuando asume ser un abogado para ayudar a los marginales; otras veces actúan en su subconsciente, tal es el caso de cuando asume ser un líder para dirigir una empresa; y otras operan en su inconsciente, como cuando asume que Martina –hermana de Juan e hija de doña Paula y de Joaquín Gayoso– no está interesada en él para esquivar, de este modo, una relación en la que se involucraría integralmente.

De manera constante, las equivocaciones en el entendimiento son las fuerzas que regulan la acción. A pesar de eso, la vida del ser humano, en cuanto *loquens,* es una búsqueda constante de comunicación intersubjetiva, aun cuando siga el atajo de la apariencia, del engaño o de la posesión:

> Entre todas lo habían enredado y habían creado aquel malentendido y lo habían poco menos que obligado a ofrecerse como benefactor. Y él había aceptado aquel papel porque era un hombre bueno, ahora volvía a saberlo, un hombre compasivo […] (1999: 99).

Matías practica un ejercicio de clarividencia: en lugar de mirar las apariencias; él ve a los otros, los observa, buscando una unidad, que les confiera una unidad no sustancial sino narrativa, una entidad que describa el acontecer de una existencia. Observa a los otros como una sucesión:

> Adquirió entonces la costumbre de ver a los demás como los niños inocentes que fueron y como los cadáveres que no tardarían en ser, y de ese modo sentía por el prójimo un trémolo de solidaridad y ternura que no recordaba haber experimentado nunca (1999: 99).

En clave poética Miss Josefina concreta las intuitivas observaciones de Matías y profetiza el futuro. Las palabras de ella lo animan a emprender una gesta, heroica para las limitadas fuerzas de su precaria heroicidad. Es a través de la metáfora y la narración como la función simbólica del lenguaje produce sentido y nos revela el ser:

> –La línea del corazón me dice que eres un hombre romántico, amigo de pájaros, lagos y jardines. Los dermatoglifos anuncian que hace ya mucho tiempo que Venus te sonríe desde su camarín sin ser correspondida. […] Veo a un caballero armado que cabalga al azar de los reinos y busca su ocasión en mitad de la noche. Eres soltero. […] En tu futuro veo una mujer muy joven que habla muy bajito y se muerde mucho los labios y se mira las uñas, y que es dulce y rara como la miel de tomillo. Seréis felices (1999: 100-101).

Miss Josefina ha sido (es) Finita de la Cruz. Esa fue su identidad en la juventud y si bien el tiempo ha olvidado su renombre artístico, ella mantiene un aura de misterio que ni la labilidad de su existencia logra ensombrecer. En diversas oportunidades Landero revela su fascinación por personajes que tienen una pasión latente que de pronto estalla: “las vidas normales que tienen una pasión latente, reprimida, que en un momento dado sale y que no se sabe por dónde va a ir” (Campos Pámpano, 1994: 15). En este frenesí guardado, muchas veces en forma hermética, está cifrado el ser original, individual, bello y único. La esencia de la verdad es en sí misma la lucha primordial en que se conquista aquel centro abierto, dentro

del cual está el ente, y desde el cual se recoge dentro de sí mismo. Finita de la Cruz fue musa para los poetas, quienes hallaron en ella la fuente Castalia para su creatividad.

El campo de acción de la poesía es el lenguaje, pero no el lenguaje como un material ya hecho. La poesía misma hace posible el lenguaje. Todo arte es en esencia Poesía y la Poesía no es un producto de la imaginación o de la fantasía. No es ningún imaginar que fantasea al capricho, ni es ningún flotar de la mera representación e imaginación en lo irreal. "La Poesía es la verdad" (Heidegger, 1992: 19). Y si bien las imágenes que aluden a Finita de la Cruz son absurdas: "generalísima de la copla" (!), por ejemplo, ellas revelan la verdad sumergida de su ser personal, puesto que la verdad trasciende su realidad inmediata y las demostraciones empíricas de los sentidos:

> Porque yo no he sido siempre la misma, ni me he llamado siempre miss Josefina (1999: 102).
>
> –Sí, también a mí me parece un sueño que yo haya podido ser Finita de la Cruz –y al decir el nombre subió la cara y ofreció la barbilla como un signo indomable de orgullo (1999: 104).
>
> Yo llenaba los teatros y los cines, y en los finales de fiesta yo hacía un gesto hacia las bambalinas y los cuatro lulús salían al escenario a dos patas y adornados con lazos de distinto color a compartir conmigo los aplausos. Los poetas en sus versos me llamaban dalia del mar, junco de pasión, rocío del paraíso, perla de España, flor de estepa, madreselva de plata, trigo de primavera, luna del alba, generalísima de la copla, madre del duende, musa del pueblo, lumbre de león, escarcha de miel, luz de la raza, alma y numen del sur, y otras mil invenciones y gentilezas que no recuerdo ahora (1999: 106).

El amor poetiza la vida: cualquier palabra puede ser una metáfora. Así como la verdad que se abre en la obra nunca se deduce ni se comprueba por lo ocurrido hasta el momento, así también el amor proyecta un mundo nuevo. Lo que el amor y el arte instauran nunca se compensa ni se suple con lo existente disponible. "La instauración es una superabundancia, una ofrenda" (Heidegger, 1992: 90).

Para decodificar los mensajes amorosos de Martina, Matías emplea toda su argucia, pero la comunicación implica relaciones simétricas y Matías no puede hallar con ella esta simetría. Por eso, cuando se dispone a interpretar los mensajes enviados por su emisora, su capacidad receptiva ya está interferida por diversas barreras, sobre todo, por impedimentos psicológicos:

> A veces, en algún remanso de la conversación general hablaban brevemente entre ellos, apenas algunas frases de circunstancias a las que luego Matías les sacaba segundos sentidos, igual que a las miradas, y siempre creía descubrir

> matices de afecto o de desdén, de insinuación o de mero candor, de modo que tan pronto se llenaba de pesadumbre como de esperanza (1999: 118).

Para narrar su historia y darse a conocer, Matías apela al relato de su vida secreta, así reconstruye la trama casi invisible, tejida con los hilos de los sueños. Movido por el amor, se dispone a poner en obra la verdad, sus palabras buscan expresarla, impulsan lo extraordinario a la vez que expulsan lo habitual. Los sueños y los recuerdos hablan por él y exhiben su ser más rico y verdadero:

> Luego, en un tono dificultoso, abriéndose paso entre las palabras como si avanzara por un terreno accidentado, dijo que muchas veces el pasado es solo un espejismo, y que los hechos importantes, los viajes, los amores, los fracasos y hasta los éxitos, que tan llamados parecían a perpetuarse, a menudo se olvidan y su lugar lo ocupan episodios ínfimos en los que ni siquiera reparamos en el momento de vivirlos. Porque hay una vida secreta, una trama casi invisible que el destino teje con los mismos hilos del sueño, y que es lo que después recordamos, o más bien intuimos, como nuestra más honda y verdadera biografía. Y entonces sí, amparado en aquella reflexión, se animó a confesar que su vida había sido, y seguía siendo, apacible y monótona. No tenía episodios singulares que contar. Su trabajo era más bien vulgar, vivía solo y desde hacía muchos años no había conocido la amistad ni el amor (1999: 131).

Matías se anima a confesar que su vida había sido, y seguía siendo, apacible y monótona y, entonces, después de la confidencia, comienza la verdadera historia.

Segunda parte: Arte de fuga

Con el relato de Ortega surge el tercer héroe, por orden de aparición en la novela. Se trata de don Victoriano, quien encarna al hombre triunfador de la España franquista. Con el relato de Pacheco se afianza el carácter sobrenatural del héroe-empresario:

> Los grandes empresarios son mitos modernos, de los que un día se hablará como hoy de Hércules o del Cid. ¿Qué va de uno a otro? Ya lo he explicado alguna vez en la oficina. El dinero tiene sus héroes como la guerra los suyos. Y mejores, porque el empresario crea vida y el soldado la quita (1999: 175).

Ortega caracteriza a Victoriano: el discurso que le adjudica al exdueño de la empresa está ligado irónicamente a una época. La costumbre de hablar muy poco, porque enseguida uno (don Victoriano o el caudillo) decía «clas clas», y la admiración de Ortega por los tonos de voces de los interlocutores resulta una sátira no exenta de humor y de ironía. Ambos líderes, seriamente, se prestan al diálogo como una experiencia de juego.

Los pocos atributos del admirador rebajan la altura del objeto de admiración; los raídos laureles del vasallo desmerecen las hazañas de su señor. Ortega tiene su propia interpretación del habla. Para él, la abundancia de palabras resulta inversamente proporcional al raciocinio del emisor: él es "un ceporro" y su habla está hecha de interminables enumeraciones; don Victoriano, en cambio, "era un hombre muy culto" y como los hombres finos, sobrio en el hablar (aunque, paradójicamente, el siguiente relato de Ortega no parece corresponderse con la parquedad que le adjudica):

> –Usted me recuerda a don Victoriano por lo poco que habla. Don Victoriano era un hombre muy culto. Sabía de todo. Sabía de ciencia, de historia (a mí me contó un día la vida entera de Zumalacárregui, con pelos y señales), de aviación, de leyes, de horóscopos, de enfermería, de canciones y bailes de todas las regiones, de lluvias, de cavernas, de imaginación, de peces, de terremotos, y refranes a cientos, y tenía muy buenos golpes, y la última palabra era siempre la suya. El santoral se lo sabía todo de memoria. Te preguntaba: ¿qué día naciste? Tú se lo decías y él decía: San Fulanito y San Menganito y San Perenganito, y se sabía también los milagros y las apariciones de cada santo. Pero así y todo era muy callado. No tenía paciencia para contar las cosas. Se ponía a contar algo, o a dar órdenes, y cuando él creía que el otro ya podía adivinar lo que quedaba por decir, ¿qué cree usted que decía?
> – Decía «clas clas» […] Y el caudillo era igual. […] Y hablaban muy poco, porque enseguida uno de ellos decía «clas clas». Franco tenía una voz muy fina, y don Victoriano una voz muy gruesa, y daba gusto oírlas combinadas y puestas de acuerdo en todo […] Esa es la inteligencia, ¿no cree usted? Los ceporros como yo, sin embargo, hablamos y hablamos sin parar y no llegamos a ningún sitio. Don Victoriano y el Caudillo hablaban poco porque sabían mucho. Y usted debe saber mucho, porque también habla poco. Y se le ve que hay mucho mundo en su mirada. (1999: 164-165).

Ortega tiene un mundo pequeño, cercado por su experiencia personal, limitada principalmente por una formación elemental. Sin embargo, él ha logrado establecer un mundo porque su pensamiento –restringido a unas pocas palabras– satisfizo sus necesidades básicas, en un tiempo en que los sueños también estaban acotados por la realidad.

La capacidad verbal es una habilidad intelectual que no tiene mayor importancia para Ortega. Su escaso potencial lingüístico revela sus escasas habilidades para comprender y analizar situaciones específicas; de ahí, su desvalorización por los estudios superiores:

> Don Victoriano tampoco tenía carrera y era perito en todo. Yo solo sé leer, despacio y trompicando, y de escribir, pasito a paso y con muy mala letra. Y luego hay muchas palabras que no entiendo. ¿A usted no le parece que tenemos demasiadas palabras?
> Matías abrió los brazos abrumado, sin saber qué decir.
> –A mí me parece que hay muchas. ¿Y lenguas, cuántas lenguas hay en el mundo? Yo he oído decir que más de mil. ¿Y religiones? ¿Y países? ¿A usted no le parece que el hombre es un animal muy raro? Fíjese cómo ha llenado el

> mundo de cosas, y no para, y todo se le hace poco. Y venga de inventar palabras y de no estarse quieto nunca. Y la guerra que da. Si yo fuera Dios, don Matías, y permítame el dicho, yo le daba una hostia que lo dejaba quieto piano para una temporada (1999: 200).

Hubo, para Ortega, una edad de oro, un "aurea aetas" (se sobreentiende que fue cuando el amo del mundo era el general Franco), época en que "no había tantas palabras ni tanto de todo" y, sin embargo, se organizaban buenos coloquios. En la edad de oro, las personas, como una población de pastores, vivían de un modo natural, sin haber sido corrompidas todavía por la civilización siguiente, evolución que no hace más que inventar palabras y llenar el mundo de cosas:

> Yo creo que antiguamente las cosas no eran así. Cuando yo era joven, no había tantas palabras ni tanto de todo. Y la gente estaba como más conforme. Antes había más amistad. Unos se retrucaban a otros y al final todos quedaban tan contentos. Y todos eran de un mismo parecer. ¿Qué había un poco de necesidad o lo que sea? Pues uno se aguantaba y acababa escampando. Ahora todo es volverse y gritar. Y cada uno va a lo suyo con la cabeza gacha, como a trompacarnero. Aquí pasa gente camino de Fuenlabrada y ni siquiera saluda. Ahí van corre que te corre, echando chispas y levantando polvo. Antiguamente era otra cosa. La gente se paraba y dejaba la tarea para luego. ¡Y qué buenos coloquios se organizaban por cualquier cosa! ¡Y siempre había alguno que tenía algún arte! (1999: 200).

El panegírico destila ironía: a la modernidad se la rememora como una época antigua, comunitaria y religiosa, aunque el encomio de ese tiempo queda reducido a una enumeración de sucesos anodinos:

> Todos iban por el camino con su adivinanza, o su canción o su refrán. Y era juntarse y ser ya veteranos, todos hijos de Dios. Y no se murmuraba tanto de los de arriba, como ahora. Había penas y no faltaban las fatigas. Pero uno madrugaba con ganas, se peinaba con agua fresca y era leal con los amigos. […] Antiguamente, los de abajo estaban juntos y se conocían por el mote. Pero en estos tiempos están desperdigados y se tratan de usted. Y hablan de la luna, y de los cohetes, y de los reyes, y de las naciones, y todo con muchas palabras y venga de palabras y de hablar de lo lejano y de lo raro, y quitándose entre ellos la vez. Así que a mí, don Matías, estos tiempos no me acaban de convencer. Qué quiere que le diga (1999: 200).

Para Pacheco, el mundo mágico y poético está en el ámbito del dinero y del marketing, porque ese mundo también es creativo como la obra de arte es creación. Si la creación es la verdad, la verdad es la poesía y, por carácter transitivo, la poesía es la verdad. La poesía rebasa los límites de la literatura y se filtra en diversas formas en la vida.

Sin embargo, para Lalita, la novia de Pacheco, la poesía no se aviene con el mundo del dinero y del marketing; para ella la poesía es un género literario y su creación es el signo más

evidente del estar enamorado. En un ridículo frenesí coacciona a su novio a hacerse poeta. La novia parece seguir a Heidegger, para quien la poesía parece un juego y, sin embargo, no lo es. La poesía despierta la apariencia de lo irreal y del ensueño, frente a la realidad palpable y ruidosa, Lalita se afana por la permanencia y lucha por la conservación de las especies. En su cuidado por la preservación, absurdamente parece tener la convicción heideggeriana de que lo que permanece, lo fundan los poetas.

Pacheco le confiesa a Matías su incoherente penalidad:

> Eres un mercenario, me dice, y serías capaz de ser director de marketing del mismísimo Satanás. Y un día me obligó a hacer versos. Si me quieres, me dijo, demuéstramelo, hazme una poesía. Yo le dije, si yo no sé. Y ella: todos los enamorados saben hacer poesías. Y yo se la hice, y desde entonces me obliga a hacerle una semanal. Se la tengo que entregar los domingos. Vamos a un parque y allí se la recito. Me da vergüenza contar estas cosas, pero las cuento porque tú también has confiado en mí […] Cree que yo soy una persona materialista y vulgar. Yo le digo que el mundo del dinero y del marketing tiene también su magia y su poesía (1999: 184-185).

Para Pacheco, el vendedor debe tener algo de poeta. Debe ser capaz de hacer acontecer la verdad en el devenir de la venta. Muchos de los personajes de las novelas de Landero se afanan por que lo cotidiano y lo poético convivan. Heidegger (1992: 108) nos invita a pensar que tal vez ambos, el habitar y el poetizar, sean compatibles y que, incluso, uno puede llevar al otro. Sin embargo, en lo existente y habitual nunca se puede leer la verdad, por eso, el ofrecimiento de los productos debe ser un acontecimiento especial. Lo habitual ha perdido la capacidad de ofrecer al ser y es preciso hallar un espacio y oportunidad adecuados puesto que donde hay habla puede haber mundo e, incluso, puede haber un mundo poético, bello y original. “Lo habitual ha perdido la capacidad de ofrecer al ser como medida y de conservarlo” (Heidegger, 1992: 87).

Así como la obra de arte no es completa por sí misma, tomada aisladamente, sino solo dentro de un conjunto de relaciones que trascienden su entidad concreta para integrarla al mundo que la rodea, así también para Pacheco, el marketing tiene su propia poesía y ella logra trascender la entidad concreta, cuando hay un artista y un contemplador. La consigna es “decir y poner-en-obra-la-verdad”.

Pacheco cree que la percepción de la realidad está continuamente mediada por los discursos de otros:

> Cuando saquéis el catálogo y los obsequios ante el cliente, hacedlo con lentitud y solemnidad, como si fuesen cosas sagradas, objetos mágicos y maravillosos y nunca vistos. Porque los artículos que uno representa, son únicos; la empresa, única; el cliente, único, y nosotros también únicos. Todo ha de ser excepcional,

> irrepetible, insólito. E incluso milagroso, porque vosotros tenéis el don de obrar milagros. ¿Cómo? Muy sencillo. El vendedor ha de amar cuanto existe, fijaos bien lo que os digo y no lo olvidéis nunca. El vendedor debe pararse a veces en su avance implacable para escuchar el canto de los pájaros, mirar al cielo, inclinarse a contemplar ese humilde prodigio que es la hormiga, oler una flor, hablar con un niño. Y después el vendedor se mirará a sí mismo en un espejito que debe llevar siempre consigo, y se amará a sí mismo también, y envuelto en esa aura seguirá adelante con su maletín, siempre adelante, y su cara irá adquiriendo una expresión serena, segura y amorosa, que el cliente reconocerá enseguida sin darse cuenta, y sin darse cuenta se rendirá al vendedor, y con él a la hormiga, a la flor, al niño, al cielo y a los pájaros. Nada persuade más que la dulzura, nada cautiva más que la seguridad tranquila de uno mismo […] Valgan por hoy estas breves instrucciones. Ahora, ahí afuera os espera el mundo. Es vuestro. Tomadlo. […] –Y ese discurso, ¿de dónde lo has sacado? –preguntó Matías.
> –Es solo una pequeñísima muestra de la filosofía del marketing, presidente […] (1999: 216-217).

Tener algo que decir significa para Martínez tener alguna razón para ser y ser capaz de comunicarse, salirse de él mismo convertido en sí mismo.

Hemos visto que uno de los puntos clave de la novela posmoderna es la concepción del sujeto como narración, es decir, la destrucción del sujeto como entidad firme. Pues bien, afanado en sus nuevas ocupaciones, Martínez encuentra que casi por primera vez tiene algo para decir –ser–, que por primera vez puede estar orgulloso de su vida y que concibe que con la palabra puede llegar muy lejos porque donde hay habla puede haber mundo y solo donde hay mundo hay historia. ¿Cómo acontece el habla? Para encontrar la respuesta a esta pregunta, Heidegger (1992: 104) reflexiona sobre la tercera palabra de Hölderlin, que ya hemos citado:

> *El hombre ha experimentado mucho.*
> *Nombrado a muchos celestes,*
> *desde que somos un diálogo*
> *y podemos oír unos de otros*

Para Heidegger (1992: 106), desde que el tiempo es tiempo, el fundamento de nuestra existencia es un diálogo. Y es el diálogo, es decir, el encuentro entre dos o más personas que alternativamente manifiestan sus ideas o afectos, lo que fundamenta la existencia de Martínez. Él toma conciencia de que puede llegar muy lejos y muy cerca, puesto que puede revelarse –casi por primera vez también– a su familia. Este sinceramiento implica para Martínez un "decir y poner-en-obra-la-verdad". Sin duda, sus palabras son fértiles.

Para Matías, la audaz experiencia de animarse a fundar una empresa es el acontecimiento fundante de su personalidad. Pero su palabra no puede todavía convertirse en el diálogo franco de Martínez:

> Y me siento un aventurero, [dice Martínez] como cuando jugaba de niño. Y me he dicho: ahora ya tienes algo que contar a los tuyos. Y ellos también me mirarán de otra manera. Y hasta es posible que mis hijos me admiren. Y también he entendido eso de comunicarse. Hoy, por fin, me he comunicado. Así es que yo quiero seguir aquí, señor Moro, hasta el final. Necesito seguir aquí. Se lo suplico. Yo puedo llevar la administración y los asuntos legales y fiscales. Yo de eso entiendo mucho, permítame decírselo. Puedo ser útil. Y no quiero dinero. Solo quiero seguir aquí, junto a usted, en esta aventura. Por eso le he contado mi vida. Para que entienda mis razones. Y fíjese, nunca había hablado tanto. ¿No es extraordinario? ¿Qué dirían mi mujer y mis hijos si pudieran oírme?
> […] Dentro de unos días irá a verla, y la posibilidad de ese momento le parece irreal. También su vida, [la de Matías] como la de Martínez, ha cambiado mucho en los últimos tiempos. Ha creado una empresa y se ha ganado la admiración incondicional de sus compañeros de oficina. ¿Cómo es posible eso? ¿Será verdad aquello de que el amor obra milagros? De repente, y por primera vez, se siente orgulloso de lo que ha conseguido. Mira a Martínez, que guarda un silencio ya definitivo en la oscuridad, va a decir algo, no sabe muy bien qué (1999: 230).

Gracias a la unión de fuerzas (el impulso de los desahuciados y el de los compañeros de la asesoría) surge el cuarto héroe, por orden de aparición en la novela, y héroe central de la acción principal que se narra. Se trata de Matías, quien con el puesto jerárquico gana la palabra. Tiene voz.

En gran parte la identidad de una comunidad está hecha de las identificaciones-con valores, normas, ideales, modelos, héroes, en los que la persona, la comunidad, se reconocen. El reconocerse *dentro de* contribuye al reconocerse-*en*... (Ricœur, 1996: 116). El grupo se reconoce en Matías; y a él, el haberse animado a crear su propia empresa, le da cierta elocuencia y un coraje pasajero, que promete ser intenso y propulsor de otras audacias:

> Se sentía ágil y locuaz. Así que cruzó el despacho y se sentó en el borde de la mesa y se quedó allí balanceando una pierna y jugando con el mechero y con un cigarrillo listo para encender pero que no había encendido aún, hablando de sus dudas para elegir los cuadros y los modelos de muebles y de lámparas y para combinar los colores, y de cómo al principio pensó en decorarlo todo de azul, y luego todo de pajizo, y finalmente de gris claro, y aunque eran palabras frívolas y un poco tontas, resultaban agradables de decir y escuchar, porque su voz sonaba como salida no de su boca sino del entorno, una voz sedante y rumorosa que valía por sí misma y que parecía hecha a juego con la luz ubicua que los envolvía sin pudor ni violencia (1999: 230).

Las conversaciones entre los empleados de la asesoría jurídica y fiscal están signadas por la rutina, a la que cada uno pone su condimento personal, fútil… En ese ambiente anodino e insubstancial surge la interpelación: "qué habéis hecho", "por qué no contáis nada"… No tener nada que decir equivale a estar muerto, puesto que el fundamento de la existencia humana es el diálogo como el propio acontecer del lenguaje. Pero esta vez, mágicamente, la pregunta genera una respuesta, y con la réplica se ofrece un cambio de vida:

> Tras ese episodio dramático, la mañana alcanza un orden que ya parece definitivo. Hacia las once, como siempre, Matías, Bernal y Martínez han bajado juntos a desayunar. Bernal habla del verano, cuenta anécdotas insignificantes, rememora atardeceres, brisas, paseos, aperitivos, mujeres junto al mar, y a veces calla y fuma y pone los ojos soñadores como si esos sucesos hubiesen ocurrido en un tiempo lejano y habitasen en un lugar de la memoria absuelto ya por la nostalgia. Martínez va a lo suyo: maneja la cucharilla, la taza y el bollo como si fuesen objetos de culto, se toma su pastillita azul […]
> Suben juntos las escaleras y, antes de entrar en la oficina, Matías y Martínez se detienen a instancias de Bernal. «¿Y vosotros, qué habéis hecho vosotros, por qué no contáis nada?» Y Matías y Martínez se callan, pero su silencio es tan unánime, tan solidario, tan deliberado, que Bernal da un paso atrás y tuerce la cabeza y entrecierra los ojos para observarlos desde una distancia crítica. «Bueno, de eso precisamente queríamos hablar contigo y con Veguita», dice Matías. «Ha ocurrido algo que tenéis que saber». «¿Algo grave?» «Luego, luego hablamos», dice Matías, y abre la puerta y empuja cortésmente a Bernal […] (1999: 253).

> –¿Y ellos saben, los obreros, la secretaria, que vosotros sois empleados a sueldo, como ellos, oficinistas de medio pelo?
> –Ah, no, ni deben saberlo –dice Pacheco–. Nosotros vamos y venimos, como si tuviéramos otros negocios. Nosotros no tenemos que dar explicaciones a nadie.
> –¿Y cómo vais a compaginar la oficina y la empresa?
> –Bueno, de eso precisamente queríamos hablaros, ¿no es así? –y mira a Matías, indeciso y solícito (1999: 257).

Cuando Matías toma la iniciativa de hablar con Castro, lo hace siguiendo el rol delimitado por el grupo: es el líder y como tal tiene que tomar la iniciativa de enfrentarse al héroe ya consagrado, a Castro, quien hasta ese momento era el único dirigente que fijaba las normas rectoras de la actividad del grupo. Ahora Matías cuenta con la dependencia de los miembros del conjunto. Ellos son potencialmente capaces para auxiliarlo.

Es interesante observar el paralenguaje que confirma las posiciones en la competencia entre un titán y un aprendiz:

> –Señores, les deseo un feliz curso laboral –dijo, y ya se disponía a marcharse cuando Matías se incorporó apenas en su asiento y dijo: «Señor Castro». Le había salido, o eso al menos le pareció a él, una voz un poco estentórea. […]
> –Verá, es que queríamos hablar con usted –dijo Matías, y entonces se irguió y rodeó la mesa y se dispuso a avanzar unos pasos para no verse obligado a

> hablar tan alto. Pero Castro lo detuvo con la palma de la mano, y con el dorso de la misma mano le ordenó retroceder, y luego con un dedo fue dirigiendo sus movimientos y rectificando su posición, como si fuese a hacerle una fotografía, hasta que Matías se encontró de nuevo como al principio: ni en pie ni sentado, sino encorvado y a medio levantar. […]
> –Queríamos hablar con usted –dijo Matías, en su tono natural de voz.
> Castro hizo un gesto de extrañeza y se llevó una mano a la oreja a modo de bocina.
> Matías subió la voz:
> –¡Que queríamos hablar un momento con usted!
> –¿Cómo?
> Matías miró a Martínez, a Pacheco, a Bernal. Estaban todos abismados en su mar de papeles.
> –¡¡Que queríamos hablar con usted!!
> –¿Todos a la vez? –y trazó un círculo con el índice.
> –¡¡Yo en nombre de todos!!
> Se sentía como un niño recitando a voces la lección desde el pupitre. Castro, sin embargo, hablaba en un tono confidencial, como si pensara en voz alta.
> –¿Usted? –y se hizo con la mano una visera en la frente, Matías no supo si para aliviar un súbito dolor de cabeza o para exagerar la distancia que los separaba–. Dígame.
> […]
> –Así que lo han hablado entre ustedes –dijo, y el pañuelo absorbió su voz como un papel secante (1999: 261-262).

El mensaje y el tono del discurso de Matías son diametralmente opuestos al de Castro. Tampoco la comunicación verbal y no verbal de los grupos de trabajadores (los de la asesoría de Castro y los de la flamante empresa) se parecen. Las dinámicas de ambos grupos difieren. Por una parte, las características de los líderes inciden sobre el comportamiento y, por otra parte, los grupos presentan características peculiares. En su nueva función de líder, Matías es humanitario, trabaja para que el lenguaje sea la mediación que haga emerger la humanidad del hombre y para que la realidad sea lo que es:

> Matías se acercó y los saludó uno por uno, y a todos les preguntó algo, cómo se llamaban, de dónde eran, cuánto tiempo llevaban en España, por qué habían venido, cuál era su profesión antes de ahora. El peruano se llamaba César, era de Lima, y antes de ahora había sido aprendiz de carpintero. Con el marroquí no hubo modo de sacar algo en claro. «Buruaquiya», contestaba a todo, y solo a la tercera pregunta se animó a enriquecer esa declaración con otra «mar», dijo, y extendió una mano en dirección al sur. El español, por su parte, sin quitarse las manos de la espalda ni el puro de la boca, y sin dejar de mirar a lo alto, dijo que era de Logroño, que se llamaba Polindo, y que hasta hacía un para de años había sido bedel en un colegio de enseñanza media. Al rumano, sin embargo, no tuvo tiempo de formularle siquiera una pregunta.
> [...] –y siguió con su relación de miserias y destrezas hasta que Ortega lo cogió del brazo y lo puso otra vez en la fila.
> Matías pronunció entonces unas palabras de bienvenida, dijo que este país era su país y esta casa su casa, que esperaba que trabajaran con interés y agrado,

> porque el bien de la empresa era el bien de todos, que quedaba a su disposición para cualquier problema y que ojalá que estuvieran allí muchos y largos años (1999: 264-265).

Matías pone en marcha una compañía movido por un amor que, en definitiva, se le hace tan imposible como la empresa que acaba de originar y tan inverosímil como el acto de inauguración:

> –Tú, todo esto. ¿No lo ves? La empresa, el espectáculo, las autoridades, la multitud concentrada en la calle, Finita de la Cruz ahí dentro, yo mismo vestido de esmoquin como en mis tiempos jóvenes de París. Es increíble. Me lo cuentan y no me lo creo.
> –Pero si yo no he hecho nada –aprovechó Matías para defender su inocencia–. Si yo tampoco sé muy bien lo que ha pasado ni lo que hago aquí. Si todo esto es en el fondo un malentendido.
> –Lo creo, porque yo conozco bien los milagros que el amor puede hacer (1999: 297).

No parece que el marketing se rija por la realidad, en el sentido que Matías le otorga al término. Para Pacheco, la relación con la experiencia da una idea justa de la realidad. Tampoco lo real es lo opuesto a lo aparente (puesto que lo aparente también puede ser real). Además Pacheco insinúa la conexión de la teoría de las realidades alternativas y mundos paralelos con las normas que ordenan el mundo del comercio. Pacheco asocia la pluralidad creativa del marketing con la del arte:

> Matías y Pacheco renunciaron a seguirlos. «Es increíble», dijo Matías, «muchos no se han enterado de lo que han visto». «Bueno, de eso se trataba en el fondo», dijo Pacheco. «El marketing, entre otras cosas, lo que hace precisamente es crear realidades alternativas. Yo creo que este es el gran arte de nuestro tiempo. ¿Sabes?», y apareció en su voz un acento emotivo, «yo estoy orgulloso de este acto. Creo, humildemente, que ha sido una pequeña obra de arte. Ha fallado solo el final, pero estoy orgulloso de lo que hemos logrado». Durante un momento se quedaron callados mirando a la noche (1999: 307-308).

De alguna manera, Castro, héroe real del marketing, problematiza la verdad. No hay una perfecta conformidad entre Castro y el concepto que de él se han formado los demás. Su oficio lo coloca en una situación superior:

> Ahora comprendía mejor que nunca a Castro, y por qué era considerado elegante en camiseta y alpargatas, ágil sin apenas moverse, y elocuente casi sin hablar, y por qué le atribuían otras muchas virtudes que quizá solo existían en la imaginación o en el temor de sus servidores (1999: 326).

Así como la obra de arte proyecta una especie de luz sobre los seres, así también Castro como un artista hacedor crea una obra que es el centro que unifica y constituye un mundo.

Tercera parte: El perdón de los pecados

Cuando la empresa parece hundirse, Pacheco insiste en que la comunicación es capaz de operar el cambio que el grupo espera. Él, desatinadamente obligado a componer poesía, sabe rendirse a la palabra y espera de ella efectos milagrosos porque la palabra logra convertir a los mendigos en príncipes y a los oficinistas de asesorías, en gerentes ejecutivos:

> Era algo extraño, inexplicable, se sobrecogía Pacheco, cómo podía ser que algo tan racional como el dinero dependiera a veces de una sonrisa, o de un gesto, o de unas palabras triviales pero que por el tono o por cualquier otro motivo resultaban poco menos que mágicas. «Es como la poesía. Las palabras que usas a diario, las pones en verso, las rimas, y no hay quien las conozca. De mendigos se convierten en príncipes. Y lo mismo pasa con la religión, con la política, con el amor y con casi todas las cosas grandes de este mundo. Todo es cuestión de fe» (1999: 319).

El habla crea también un mundo perjudicial para el rendimiento y prosperidad de la empresa. El personal emplea el tiempo en una charlatanería que los anima a ganar confianza entre ellos, pero que le resta eficiencia a su productividad.

El negro parece saber que el dar nombre a las cosas es lo que permite al ser humano ser consciente del mundo y de sí mismo. La enumeración refleja su imaginación torrencial:

> Y también los prohíbo hablar [dice Ortega], pero tampoco puede uno estar encima a todas horas, y en cuanto me descuido, ya están apoltronados, y venga de hablar y de reír».
> El negro, por ejemplo, que tan callado parecía al principio, había resultado un charlatán incorregible, y a todas horas estaba contando anécdotas de cuando era niño y vivía en la tribu. [...] Y dice que un día, en medio de aquellas oscuridades y aquellos ayunos, descubrió la electricidad y las comidas ricas, y ahí coge una retahíla de erudito que ya no hay quien le pare, foagrás, las gambas rebozadas, el pulpo a la vinagreta, los huevos duros con bechamel, el pollo con champiñones, el frite de cordero, los filetes rusos, el arroz tres delicias, las judías con almejas, el bacalao a la dorada, el salpicón, los callos, los guisotes, y todo mojado con salmorejo, ajilimójili, mahonesa, pipirrana y salsas de Holanda, de Jerez, de chocolate, de alcaparras, y luego se pone con los postres (y allí hay pudín, budín, milhojas, mediasnoches, borrachos, merengues, tartas de todas las clases y colores, natillas, y va hablando cada vez más alto y más deprisa, pitisús, yemas, arropes, mazapanes, jarabes, pastafloras, confites, quesadillas, jaleas, piñonates, compotas, hornazos, y venga de pestiños, torteles, confituras, anises, repápagos, mermeladas, y ahí hay que gritarle y sacudirle para que salga del trance), y luego vienen las meriendas y otra vez es un empezar y no parar.[…] Y en cuanto al peruano, ese

> no habla, pero sí sabe escuchar muy bien, y se queda tan embobado con cualquier historia que, aunque es el más aplicado de todos, es justo al que más hay que vigilar y que reñir» (1999: 328, 329).

Ortega-emisor y Polindo-receptor forman una pareja que es la parodia dialógica verbal de la novela. Polindo da nombre a todo, sin embargo, no es un poeta: su lenguaje no hace ni señas de la esencia de una cosa. Está muy lejos de interpretar el lenguaje como vida, puesto que solo se comunica con auténticos clichés. Landero imprime toda su ironía sobre los lugares comunes o expresiones formularias. La simplificación de Polindo transmite que la cultura forma parte del juego de repeticiones que promueve la memoria. Esta mecanización vacía le impide desarrollar un juicio crítico:

> Así que Ortega recibía el temblor de un eco, el viso de un reflejo y la noticia de un rumor. Aprendió conceptos extraños y términos magníficos de un mundo insospechado hasta entonces. Aprendió por ejemplo que el no entenderse él con el marroquí era porque había ruidos en el código y porque formaban una dicotomía. Dicotomías había habido muchas y buenas en la historia, pero entre las más grandes estaban la de Caín y Abel, el yin y el yan, la tesis y la antítesis, Platón y Aristóteles, que eran dos filósofos que vivían uno en una cueva y el otro paseando siempre en un jardín, los románticos, las dos Españas y el malentendido. Y a los que hablaban solos, Polindo les llamaba alteregos, y a los que hablaban siempre de lo mismo, monográficos, y a los que soñaban mucho, froidianos, y a todo le daba nombre y para todo tenía alguna explicación. También le decía que la nave y el galgo eran su circunstancia y su contexto, y que Dios murió a fines del siglo pasado, pero que antes había existido, y había hasta cinco maneras distintas de demostrarlo, y así continuaba Ortega con la relación fantástica de sus saberes y desdichas (1999: 331).

En el mundo de *El mágico aprendiz* conviven los que, como Ortega, dicen lo que escuchan y los que, como Pacheco, sueñan con decir lo que viven.

Tener algo que contar significa haber tenido algo por que vivir. Vivir para contarlo: esa parece ser la meta de los aventureros:

> «Llegará el día en que seamos grandes y poderosos, y entonces nos acordaremos con nostalgia de esta época, a la que podíamos llamar prehistórica, cuando todo estaba por hacer y nosotros éramos jóvenes y románticos» (1999: 332).
> Llegarían a viejos, y ellos seguirían contando aquella historia como lo que ya sería indiscutiblemente para entonces: un triunfo secreto sin laureles (1999: 378).

Abortada la posibilidad de amor entre Matías y Martina, ella sigue el hilo del discurso del rumano. Sus antiguas aseveraciones: “soy muy pobre, patrón”, “tengo hambre”, “paso frío” enunciadas en primera persona devienen en un supuesto discurso traspuesto en tercera

persona: “tiene un castillo y muchas viñas”. Sea cual fuere la realidad, según Polindo, el rumano la ha embrollado con sus palabras.

A su vez Polindo, conocedor del amor, enreda a su público con palabras que son tradiciones escritas, que él ha aprendido en la tradición oral de su vida como bedel de instituto. En su discurso desfilan irónicamente los personajes que se estudian en literatura: Macbeth, Edipo, Narciso, Polifemo y Galatea...

> Dice que su familia [la del rumano] tiene un castillo y muchas viñas». «¿Un castillo?» «Eso cuenta el señor Polindo. Y dice que allí en el R4 se hacen muchas bromas con eso, y venga de reírse y de retrucarse». «¿Y ella [Martina]?» «Ella por lo visto sigue la broma, pero si es algo más que una broma, eso ya no lo sé. El señor Polindo, como sabe de todo, sabe también mucho de amores. Se sabe al dedillo mil historias de amantes, unas alegres y casi todas desgraciadas. De quienes se tiraron de una torre, de un rey que se sacó los ojos, de uno que se miró en la fuente y se quedó prendado de sí mismo, de una princesa que dio fuego a su reino, de otra que se la comió un león, de una pastora y un gigante, y otras muchas averías de venenos, de raptos, de hechizos, de vasallajes, de naufragios…» (1999: 382).

La palabra abre y clausura mundos:

> Luego, todo se precipitó. Como si una desgracia abriera la puerta a las demás, una mañana llegó una carta denegando las subvenciones oficiales, y no se habían repuesto de la adversidad cuando recibieron otras dos donde una marca de refrescos y una central lechera les agradecían la oferta de los nuevos envases pero lamentaban comunicarles que ya tenían cubiertas sus necesidades al respecto” (1999: 384).

A la hora de tomar decisiones estratégicas, Pacheco propone una herramienta de trabajo como quien propone un juego. Se trata de la tormenta de ideas, capaz de aplazar el juicio y desinhibir la creatividad de los participantes. Nuevamente la palabra aparece como salvadora en medio del naufragio en que se hallan sumergidos. El lenguaje es primordialmente diálogo, juego configurado en una forma de vida, y los instala en una dimensión de encuentro. No se trata solo de salvar una empresa, con el lenguaje la vida de cada uno se abre al mundo de los otros. El juego pone en marcha la manifestación y puede ser un modo de ocultamiento. Para Gadamer, el juego solo cumple el objetivo que le es propio cuando el jugador se abandona a él. “El que no se toma en serio el juego es un aguafiestas” (1991: 144). Para Gadamer (1991: 145) como para Pacheco, el sujeto del juego no son los jugadores, sino que a través de ellos el juego simplemente accede a su manifestación. La atracción del juego, la fascinación que ejerce, consiste precisamente en que el juego se hace dueño de los jugadores. El juego de Pacheco va detrás de ese algo misterioso e inalcanzable, que puede salvar a todos:

> –De eso se trata, de encontrar la salida entre todos. ¿Cómo? ¡Muy fácil! Solo tenemos que reunirnos al objeto de desencadenar un proceso creativo. Lo que vulgarmente se llama una tormenta de ideas.
> –No, ya no es hora de juegos sino de enfrentarse a la realidad –dijo Matías mientras se ponía el abrigo.
> –[...] Todos tenemos ideas geniales en los repliegues del cerebro, en zonas vírgenes de la mente, y eso es también la realidad. Allí hay yacimientos inagotables de perlas y diamantes –y miró a lo alto como si hubiese allí un escenario donde fuesen a representarse sus palabras–. Allí están los versos de los poetas, las razones de los filósofos, las grandes intuiciones de los físicos, las mejores músicas, los más impactantes eslóganes políticos y comerciales, las adivinanzas, los vocablos todavía no inventados, los negocios y operaciones mercantiles que aún no existen pero que están llamados a cambiar el paisaje económico en las próximas décadas. Y para llegar allí hay primero que extraviarse, dejar la boca libre a la inspiración para que ella sola encuentre y pronuncie la palabra mágica, el abracadabra, el «ábrete, Sésamo», la contraseña que nos franquee el paso a lo desconocido. [...]
> –Eso lo inventaron los artistas hace mucho tiempo, antes que los ejecutivos –dijo Bernal.
> –Puede ser, pero es el marketing moderno el que ha elaborado las técnicas para el aprovechamiento de esa energía oculta. Es de libro, y hay abundante bibliografía al respecto. Muchas de las mejores soluciones comerciales se han encontrado precisamente en el curso de una gran tormenta de ideas. ¿Qué cuesta intentarlo?" (1999: 385-386).

Como la empresa no da los frutos largamente esperados, Pacheco, Martínez, Matías y Bernal empeñan sus pertenencias. Comprometen sus ahorros y vuelven a alimentar la esperanza o la ficción del triunfo. Pero todo se precipita cuando les deniegan la subvención oficial y rechazan la oferta de sus envases. Pacheco sigue, no obstante, con la ilusión de la recompensa. Nuevamente se impone la realidad virtual y deciden desviar dinero de Castro en una operación confusa, con la cual, finalmente, logran alquilar un terreno con el proyecto de montar un nuevo negocio (esta vez una granja de aves) en las afueras de Madrid.

Pero, finalmente, Pacheco signa la quiebra con las palabras: "yo, Pedro Manuel Pacheco Pedrerol, me declaro vencido ante vosotros y ante mí mismo". Todos los proyectos personales y grupales se desmoronan con este pronunciamiento. Así, se da por terminada la gesta colectiva y él renuncia a ser él mismo:

> –Sí –dijo Pacheco–. Y el caso es que han salido cosas interesantes. Pero el problema es que para todo se necesita tiempo y dinero. Siempre tiempo y dinero. Y justo eso es lo que nos falta a nosotros. Se han cumplido los plazos. Así que yo también me doy por vencido –y cerró los ojos para asumir ante su propia conciencia lo que acababa de decir–. ¡Sí, también yo, Pedro Manuel Pacheco Pedrerol, me declaro vencido ante vosotros y ante mí mismo! Hay una frase latina para estas ocasiones, pero no la recuerdo ahora. La dijo un emperador a la hora de morir, y vendría muy apropiada al caso, porque yo

> también es como si hubiera muerto aquí. Yo sé que no tendré otra oportunidad como esta, y que el fracaso es ya para toda la vida. ¡Yo no sirvo para el marketing! Ahora me doy cuenta de que he vivido en el error durante muchos años –y se encogió sobre sí mismo para que no le viesen la mueca de piedad y de furia que se le había formado en el rostro como una máscara grotesca" (1999: 392).

Imprevistamente (se conjetura que por la deslealtad de un compañero) aparece Castro en una reunión laboral en la granja y acaba con el absurdo: ofrece restituirles las inversiones para que todos puedan volver a ser, a tener, exactamente lo que eran y tenían antes de convertirse en empresarios. De tal forma, recuperan su *Dasein*, su "ser-ahí", y, en definitiva, son "arrojados a la existencia" habitual. Estos seres que existen en el mundo vuelven a ser –siguiendo a Heidegger– hombres entregados con los otros a sus quehaceres cotidianos, olvidados de sí mismos; sus actos brotan desde fuera de sí. Estos sujetos de la existencia cotidiana se masifican. Sin pensarlo dos veces, el grupo de compañeros acepta ser salvado. Así retornan a la modorra de un tiempo circular que se abre solo a la esperanza de un buen fin de semana que los redima de las penas diarias. Volverán, pero sabiendo que en lo existente y habitual nunca se puede leer la verdad puesto que la verdad como alumbramiento y ocultación del ente acontece al poetizarse.

"El perdón de los pecados" existe porque Castro como un nuevo Cristo ofrece su misericordia a cambio de invitar a sus empleados a la conversión de los pecados y a la penitencia. Ellos aceptan renunciar a las tentaciones, caídas y pérdidas ocasionadas por el juego de seguir la aventura de Matías. Entonces Castro, como una caricatura de Jesucristo, se ofrece en sacrificio por los pecados de su rebaño.

Cuando Castro pronuncia su mensaje salvífico: "Les ofrezco justo lo que han invertido desde el principio. Lo que han invertido de su propio dinero, se entiende. De ese modo ustedes recuperan sus ahorros y se quedan exactamente como estaban antes de convertirse en empresarios. Exactamente como antes; ni pierden ni ganan" (1999: 405), anuncia la vida, puesto que "Es bueno que haya cosas que estén a punto de pasar pero que no pasen. Es bueno que la vida esté siempre a medio hacer, y que estemos siempre aprendiendo a vivir" (356-357). Por tal razón, los receptores se sienten liberados por su palabra salvadora.

Las palabras son vehículo para iniciar y acabar con una utopía, que empieza como un sueño y que deviene en pesadilla.

2. Donde no hay habla no puede haber mundo

Abordamos este aspecto a través del análisis que hace Heidegger cuando comenta a Hölderlin. Con ellos llegamos a diversas conclusiones acerca de lo que se le ha dado al hombre: a) el albedrío; b) un poder superior para ordenar y realizar lo semejante a los dioses y c) el más peligroso de los bienes, el lenguaje. Con el lenguaje, el hombre es capaz de crear y destruir y puede mostrar lo que es y lo que tiene.

Comprobamos que si no hay habla, no hay poder ni para crear, ni para destruir, ni para amar. Hay solo vacío y ausencia.

Primera parte: Laberinto de amor

El ser del hombre se funda en el habla y esta acontece en el diálogo. La parquedad de Matías Moro impide el nacimiento de mundo, de otros mundos alternativos capaces de poner brillo a una existencia opaca:

> Cuarenta y ocho años. A veces, como hoy, le da por pensar en lo que podía haber sido su vida bajo otras circunstancias, pero no se le ocurre nada: vagamente piensa en otras tierras, otras amistades, otros gestos quizá, una mujer, un hijo. Tuvo una novia durante cinco años. Se llamaba Isabel. Se casó y vive no lejos del barrio, y durante mucho tiempo la ha visto a veces por la calle con un hombre y dos niños que ahora son ya muchachos. Un día averiguó su domicilio y la llamó por teléfono. Pero no dijo nada: oyó su voz y colgó. Y al oír la voz sintió una nostalgia arrasadora, aunque también una gran liberación, por lo que podía haber sido su vida de casado, por los espacios compartidos, por el hijo que ya nunca tendrá. Piensa en esas vidas posibles: si hubiese seguido estudiando Historia y fuese ahora profesor o arqueólogo, si su padre no hubiese muerto tan pronto, si hubiese nacido un siglo antes, si se hubiera ido a vivir a otra ciudad (1999: 16).

Cuando Matías descubre que en su barrio ha habido un crimen, descubre también que la incomunicación entre la víctima-hijo y el victimario-padre ha cercenado toda posibilidad de encuentro amoroso:

> Pero ellos nunca hablaban, ¿saben ustedes? Nunca tuvieron nada que decirse, ni siquiera cuando Juan era niño. Era como si tuvieran vergüenza uno del otro, y si tenían que comunicarse algo por necesidad, aunque estuviésemos todos juntos, me tomaban a mí de intermediaria, pregúntale al muchacho si ha acabado ya los deberes, o, mira a ver, madre, si puedo ir al cine mañana, y entonces ellos me contestaban a mí y yo se lo transmitía a ellos. Ya ven ustedes lo que son las cosas (1999: 35).

Según doña Paula, esposa del criminal, su marido no era un mal hombre pues él había renunciado a todo por su familia, incluso a la posibilidad de afianzar amistades, las cuales podrían haberse consolidado a través del diálogo:

> –Sí, ahí está, siempre vigilante –dijo doña Paula–. Quizá usted no querrá creerlo, pero él era un hombre bueno, y quería lo mejor para sus hijos. Sacrificó todo por ellos. Él decía: podía haberme dedicado a la política o a la magistratura, podía haberme echado a la bohemia, y ser artista, o viajero, y hablar idiomas y tocar instrumentos musicales, o podía estar ahora con los amigos que no tengo hablando de cosas de hombres, pero he renunciado a todo por los hijos y ahora estoy aquí, de dependiente, yendo y viniendo por los mismos pasos, y pensando siempre en el futuro (1999: 83).

Castro no dialoga con sus empleados. Intercambia con ellos frases absurdas que marcan una relación de sometimiento y rendición:

> Y no se sabía si por burla o por qué, pero el caso es que en ocasiones se acercaba por la espalda a cualquiera de los empleados, se le encimaba y le preguntaba algo, casi siempre algo absurdo. «¿Por qué cree usted que no inventan un espejo previsor para los automóviles? Si lo hay retrovisor, ¿por qué no previsor?» O cuáles eran las diferencias entre «posible» y «probable». O planteaba asuntos ecológicos. «¿Ustedes saben que el mundo se está muriendo poco a poco?» […] Y lo más curioso de todo es que Castro no representaba aquel papel. Al contrario: actuaba con tanta naturalidad que era el otro el que parecía acogerse al arte del simulacro y del disfraz (1999: 64-65).

> «¡Vamos, suba, deprisa!», dijo Castro. Matías no se atrevió a desairar aquella invitación o aquella orden. […] «Debe tener muchos caballos». Castro lo miró de perfil como si calculase la distancia que los separaba: «¿Qué dice de caballos?». «Que debe ser muy potente, ¿no?» «¿Quién?» «El coche» «¿Qué coche?» «Este; el suyo» […] «¿Adónde diablos se dirige usted?». «¿Yo? Bueno, yo iba a casa, pero no merece la pena…»«¿Qué es lo que no merece la pena, su casa? ¿De qué me está hablando?» (1999: 66).

Tampoco Sol, la secretaria ejecutiva, se digna a conversar con los empleados. No hay mundo posible en común en la diversidad de la empresa:

> Ella [Sol] habitaba en otro mundo: el mundo idílico de Castro, el de la belleza y la posibilidad ilimitada. Uno iba como un héroe de película y la otra venía como una modelo o una dama de alcurnia […] (1999: 69).

La incomunicación impide reconstruir la memoria de Gayoso, por lo que con este olvido se retrae una motivación, que despuntaba como decisiva al comienzo de la acción:

> Esas dos medallas son condecoraciones al valor. Gayoso era un hombre muy valiente. Según mi padre, un héroe.

> –¿Un héroe? Quién lo diría –dijo doña Paula–. Aunque todo puede ser, porque yo lo conocí ya mayor y en años de paz, cuando ya no hay héroes que valgan. Sobre todo si, como usted dice, perdió la guerra.
> –¿Cómo que si perdió la guerra? ¿Es que usted no sabe siquiera en qué bando luchó Gayoso? (1999: 80).

Silenciar una verdad para alimentar un equívoco es una de las actividades que caracteriza el proceder de Matías. Con eso él logra sus objetivos: insinuar lo que puede ser, porque donde hay habla puede haber mundo o anular lo que puede ser, porque donde no hay habla no puede haber mundo:

> Aquel hubiera sido un buen momento para contar la verdad pelada, para decir que él era un simple empleado que había tenido un arranque de munificencia, solo eso, y a punto estuvo de decirlo para acabar de una vez con un equívoco que ya empezaba a ser inquietante, pero no se atrevió porque, después de su ataque de altruismo, aquella confesión hubiera sonado a burla o a jactancia […] y a veces, mientras trabajaba en la oficina con su mansedumbre habitual, pensaba en qué dirían los otros, cómo sería su asombro y su incredulidad si supieran que a la tarde él se encaminaría a cierto lugar donde era recibido con honores y finezas de gran señor. Que, como Castro, él era también soberano de un reino secreto […]" (1999: 122).

En el "Laberinto de amor" de Matías no hay lugar para las confesiones. Ser sincero, decir la verdad… abriría la puerta a vivencias, a las que él prefiere renunciar:

> Le diría sin más que estaba enamorado de ella, y aquí haría un gesto exculpatorio de resignación que ya no abandonaría hasta decirle que se casara con él, que él tenía un piso, y un sueldo, y casi cuarenta millones en el banco, y que en adelante vivirían juntos, también su madre, y que ella podría estudiar Bellas Artes y llegar a ser profesora de dibujo, y que si ella quería, irían a Nueva Orleáns en viaje de novios, y que eso era cuanto honestamente podía él ofrecer. Y, a continuación, si observaba en Martina la más mínima sombra de repudio, se excusaría por sus palabras y le pediría que se olvidase de ellas, como si nunca hubiesen existido, y estaba seguro de que, en ese caso, se sentiría descargado de un enorme peso, y se reconciliaría de nuevo con su modo de ser y con su vida de costumbre (1999: 141).

Segunda parte: Arte de fuga

A Matías lo persuade la franqueza de Ortega, su manera directa de hablar. Ella suscita en él una primera curiosidad, pero hay algo que le impide decir que sus intenciones son mucho más simples que las que seguramente animaron a don Victoriano:

> Aquí lo que hace falta es un hombre de una vez, con don de mando, que se atreva a poner esto en marcha. Un hombre como don Victoriano. Pero de esos salen pocos, y además los tiempos ya no son los mismos.

> Matías iba a explicar que él no era un profesional del sector y que en cualquier caso tampoco sería él quien compraría la fábrica y se haría cargo de ella […] (1999: 162).

Un gran silencio y un agradecimiento preceden la declaración explícita de afrontar el proyecto empresarial. El "intermezzo" es el tiempo de la incertidumbre, que Matías vive con la angustia existencial de saberse responsable de sus actos, aunque su libertad aparezca momentáneamente sujeta a la respuesta de Martínez.

Refiriéndose a *Juegos de la edad tardía,* Beltrán Almería (1992: 35) dice que en los diálogos de Landero queda de manifiesto la naturaleza dialógica de la verdad, esto es, que la verdad en cuanto fenómeno solo es posible en la interacción de dos conciencias; idéntica formulación podríamos aplicar a *El mágico aprendiz*:

> –¿Y qué espera que yo haga?
> Que me diga que ese proyecto es inviable, pensó Matías, para saber así que también el amor es solo una ilusión.
> […] Fueron juntos hasta el metro, sin hablar, y allí acordaron que al día siguiente visitarían la fábrica. «Gracias», dijo Matías. Martínez se quedó un instante con la cabeza baja y las manos juntas a la altura del pecho, y luego susurró: «Váyase». Y Matías se fue con la sensación angustiosa de que su futuro (el coche, el mar, Martina, sus hábitos, sus ahorros, y tantas cosas más) dependía ahora de aquel hombre, de sus palabras, y se sintió como un reo que espera un veredicto de condena o de gracia" (1999: 196).

Martínez es un hombre gris, incomunicado a causa de su vacío existencial, condenado por sí mismo y por los otros. No tiene qué decir porque es un muerto-vivo consciente de su fragilidad e inconsistencia. Él no puede comunicarse ni con su esposa ni con sus hijos y, sin embargo, logra comunicarse con Matías. Contrariamente a lo que les sucede a los demás, su vida del lenguaje no es ininterrumpida, puesto que el juego que empieza cuando aprende a hablar se interrumpe cuando ya no tiene nada qué decir. Esto lo hace un hombre raro, atípico; pero cuando conversa con Matías, ambos hablan el mismo lenguaje, puesto que Matías se traslada al mundo representativo de Martínez, y ambos se confían sus mundos:

> –Yo, señor Moro, soy serio y triste como otros son bizcos o calvos. Pero es que a mí el mundo, la vida, no me parecen cosa de broma. Yo a la vida no le acabo de ver la gracia. La gente nace, crece, enferma y muere. Todos los días hay broncas y matanzas. Hay hambre y accidentes de tráfico. Hay guerras y naufragios. Y luego todo se olvida y otra vez a empezar. Y en medio de todo están las palabras. Dicen que la gente tiene que comunicarse. Hace muchos años que vengo oyendo eso. Y yo me pregunto: por qué. Comunicarse qué. ¿Qué les podría comunicar yo, por ejemplo, a mi mujer y a mis dos hijos? ¿Lo que he hecho en la oficina? Ellos ya lo saben. Ya se lo conté una vez, hace tiempo, y los días son todos de un molde. ¿Qué tal han ido las cosas?, me

> preguntaba ella al principio. Y yo: bien, como siempre, y ya no sabía qué decir. En el noviazgo yo sí hablaba. Entonces había algo que contar. Había proyectos. Íbamos a comprar un piso. Muebles. Electrodomésticos. Había marcas distintas, precios, prestaciones. Entonces yo hablaba. Informaba. Pero luego ya no hubo mucho que decir. También hablé en la escuela. Sumas, restas, fórmulas, teoremas. O preguntaba. ¿Cuántos grados tiene este ángulo?, ¿cuál es la raíz cuadrada de este número? Son las dos veces que yo he encontrado motivos para hablar. Fuera de eso, nunca he tenido nada que decir. ¿Qué les podría contar yo a ustedes en la oficina? Por más que pienso, no se me ocurre nunca nada […]
> –Yo creo que es de ahí, de mi silencio y de mi tristeza, de donde me vienen los problemas" (1999: 225).

"La gente habla mucho" y "yo no tengo nada que decir": Martínez refleja las dificultades de una auténtica comunicación humana a través del lenguaje:

> –«Sí, la gente habla mucho. En la televisión, en la radio. Uno pone la radio de madrugada, y allí siguen hablando, en esas tertulias y consultorios y debates, quitándose la voz unos a otros. Y en las películas. Usted lo habrá visto. Salen matrimonios con hijos que hablan todos en el desayuno, en las comidas. Dicen cosas. No paran de hablar y sonreír. A veces incluso hablan todos al mismo tiempo. Yo me pregunto: ¿cómo es posible?, ¿cómo pueden no quedarse callados? Yo también lo intenté una vez. Pensé que a lo mejor el secreto de la concordia consistía en no quedarse nunca callado. Dije en la comida algo así como que ya pronto comenzarían a cantar los mirlos. Esos pájaros negros que silban, no sé si usted los habrá visto. Pensé mucho la frase, y me costó mucho decirla. ¿Y qué pasó? Ellos se miraron alarmados, pusieron la vista en el plato, y mi mujer fingió un ataque de tos, como si yo hubiera dicho una inconveniencia. Así están las cosas, señor Moro. Como no hablo ni río, parezco un apestado. Pero yo no tengo nada que decir. Tampoco tengo opiniones. Ni siquiera del gobierno. ¿Qué voy a opinar yo del gobierno, y para qué? Yo voy y vengo. Trabajo. Tomo pastillas para las enfermedades. Y esa es toda la historia. […]» (1999: 228).

La novela está atravesada por el arrojo y la cobardía para hablar. El silencio, que podría ser un gesto de prudencia, deviene en pusilanimidad en el arte de cortejar y seducir a Martina:

> Y como ella seguía mirándolo desde abajo con la boca entreabierta, en una actitud indefensa de súplica, él pensó que quizá ese era el momento providencial para besarla y largarle de golpe la verdad que ya empezaba a pudrírsele en el corazón y en la conciencia, contarle por ejemplo que todo aquello, desde la nave hasta la rosa, lo había hecho por ella, porque no había ya nada en su vida que no aspirara a ser un secreto y desesperado homenaje de amor. Ahora que no importaban las palabras y que algo en la dura realidad había empezado a fluir como un hilito de agua en una roca. Pero no se atrevió, quizá porque hubiera parecido que se apresuraba a cobrar una deuda […] (1999: 245).

> “Sintió que estaba a punto de decir algo, y que aquellas palabras imposibles se agolpaban en su boca sin conseguir reunirse y formar un sentido” (1999: 249).

Matías dilata la declaración de su amor porque el habla es lo que primero crea el lugar abierto de la amenaza y del error y la posibilidad de perder el ser. Con una palabra Matías podría abrir un mundo compartido con Martina, pero el habla no es solo peligrosa, sino que encierra en sí misma un peligro continuo. Por ello, Matías posterga su confesión, pero alimenta en su interior la ilusión de que –mientras tanto– va a ser capaz de descifrar las señales amorosas emitidas por Martina. Matías no puede desconocer que el habla es el medio más adecuado para llegar al otro; pero él aguarda tomar una decisión cuando las señales sean certezas y no dilemas para resolver:

> Quizá ella, en esos días confidenciales de aprendizaje, con la maestría intuitiva que poseen las mujeres desde la pubertad para emitir señales equívocas que impulsen al hombre a actuar y a hacerse la ilusión de que son ellos los que toman la iniciativa, creara una situación propicia que esta vez él, desde luego, no dejaría escapar. Él la iniciaría en la informática, pero el verdadero magisterio lo ejercería en realidad ella. Suyo sería el privilegio de guiarlo en un juego donde no había reglas, solo excepciones, ella que era tan guapa y que le llevaba tanta ventaja al hombre maduro cuyos posibles encantos también ella tendría que descubrir o imaginar. En cuanto a él, sería un alumno sumiso y vigilante, y esperaría pacientemente la señal y sabría ser intrépido cuando llegase la ocasión (1999: 268).

Si Matías fuera capaz de “habitar poéticamente” (Heidegger, 1992: 108), podría ser tocado por la esencia cercana de Martina:

> Cerró los ojos y sintió un repente de extrañeza al verse allí, con cuarenta y ocho años, arrimado a una nave industrial y esperando a una mujer, casi una adolescente, que no habría de venir porque él era un cobarde y no se había atrevido a decirle, anda, Martina, vamos juntos a descansar un rato y a mirar las estrellas. Y entonces le hubiera contado lo de las lucecitas y los pescadores de ranas, y lo de la lluvia de rocío y de cómo había perdido la fe en Dios y en la secreta armonía del universo pero no en otras cosas tan prodigiosas como aquellas. En qué, con un hilo de voz. En el amor. Y ella entonces hubiera bajado la cabeza porque así lo exige el pudor y la duda de no haber comprendido bien el mensaje cifrado, pero enseguida la hubiera alzado para mostrarle en el rostro implorante, clara y explícita, la señal que esperaba. (1999: 276).

El aparente coloquio entre Ortega, que recuerda el pasado de la fábrica, y los críticos literarios, que hablan de lo suyo, es un claro ejemplo de “diálogo sin sentido”. Como en el teatro del absurdo, los personajes nos permiten descubrir la incoherencia en la interpretación de la realidad y la imposibilidad de entablar un auténtico intercambio vital. Además, los juegos del lenguaje nos invitan a jugar con las varias dimensiones del quién es quién y nos

confunden pues no sabemos en qué momento hemos salido de la realidad para entrar en la ficción:

> –Pero aquellos eran otros tiempos. Entonces se hacían máquinas de una vez.
> –De una novela del realismo social. De *La colmena* o *El Jarama*.
> –O de Galdós. Puro costumbrismo.
> –Estas pueden hacer fácil más de treinta mil cajas diarias.
> –Pues aquel de allí –y señaló disimuladamente a Martínez– parece de Kafka.
> –Aquí todas las semanas salía un camión para Marruecos.
> –Sí que hay algo de expresionismo.
> –Y servíamos a las mejores zapaterías de España.
> –¿Y la secretaria?
> –Esa está entre Nabokov y la novela rosa.
> –Aquí hubo temporadas de trabajar las veinticuatro horas.
> –Si es que la naturaleza imita al arte –y otra vez reunieron la cabeza y se llevaron la mano a la boca para reprimir una risa nerviosa. […]
> –Son críticos literarios –dijo entonces Polindo, el ex bedel, que había estado muy atento a todo–. Son como profesores, para entendernos. El mundo para ellos es como un libro abierto. De todo tienen siempre algo que comentar. Tú les das una frase, y ellos, sobre esa, hacen otra de su invención. Y de los personajes que han nombrado, yo conozco a algunos. Kafka, por ejemplo –y sin usar la mano se llevó la farías al otro extremo de la boca–, era por lo visto un oficinista que se volvió medio loco por un juicio que tuvo con su padre y le dio por creerse que era un enorme insecto. Y todo eso lo puso por escrito. Y Galdós, don Benito, era un escritor realista que empezó vendiendo garbanzos y luchó contra los franceses. Era decimonónico.
> –Es que aquí el señor Polindo ha sido bedel muchos años en un colegio y sabe mucho de todo –dijo Ortega.
> –Lo que se me ha ido pegando de oír a los profesores –moderó él el elogio–, y de aquí y de allá. De las sobras, como si dijéramos (1999: 284-285).

Los críticos literarios personifican el vacío de los clichés pretendidamente eruditos. Ellos, que ocupan un lugar encumbrado para los promotores de la inauguración, con sus ilusorios análisis revelan su inutilidad. La ironía refuerza la incongruencia entre lo que se dice y lo que en verdad sucede: "«Pues a mí me parece una sátira muy divertida sobre el neoliberalismo y la aldea global y el mercado único. Es como si la estética hispánica más cutre la superpusieras a la estética más avanzada del diseño y del marketing para crear un collage muy simple pero que resulta eficaz»" (1999: 290). Toda la escena es irónica puesto que, además, evidencia el gran desajuste entre las expectativas y la realidad. Para Matías, que deambula por la recepción con un vaso de whisky en la mano, "el presente se le imponía como uno de esos sueños cuya falacia solo puede ser detectada por el exceso de verismo" (1999: 290). También los concurrentes se hallan muy lejos de la actualidad que están habitando: "La mayoría hablaba de asuntos ajenos al acto, pero otros continuaban buscándole un significado a lo que estaban viviendo y no alcanzaban a comprender del todo" (1999: 291).

En definitiva, Landero ironiza sobre las aserciones inverosímiles o absurdas, que se presentan con apariencias de verdaderas: esta es la gran paradoja del análisis de la fiesta de inauguración.

Hablar en público en el acto de inauguración significaría entrar en otra dimensión: las luces, la puesta en escena crean una atmósfera especial, pero, las palabras –aunque parcas o irrisorias– tendrían una función importante en la jugada del rol.

No poder hablar no es solo un reflejo de timidez; implica la imposibilidad de asumir el papel al que toca darle vida. Recordemos que para Heidegger (1992: 23) solo hay conciencia en cuanto existe la posibilidad del habla y, por lo tanto, de crear el lenguaje. Hay un espectáculo con público y escenario; pero Matías sabe muy bien que él es el protagonista de una representación que, en realidad, interpreta en la vida y con su propia existencia.

> –¿Cómo que no? –Pacheco se paró en seco–. ¿Cómo se te ocurre siquiera pensar en eso? El presidente tiene que decir unas palabras. Tanto por presidente como por anfitrión.
> –No, no, yo no sé hablar en público, yo soy muy vergonzoso y no sabría qué decir.
> –Pues di eso, que no sabes qué decir, fijate qué fácil […]
> –¡Claro, si el número está hecho pensando precisamente en ti y en todo lo que dices! Tú actúa como tú eres, tímido y torpe, y bordarás el papel Y ahora vamos, que es tarde, y si no empezamos enseguida la gente se va a ir. Y recuerda una cosa: cuando salgas a escena, es como si entraras en otra dimensión, en otra realidad, en otra vida, porque justo ahí comienza para ti y para nosotros un camino duro pero maravilloso hacia la gloria –y lo empujó enérgicamente escaleras arriba" (1999: 292-294).

El resultado es absurdo y funciona como una patética puesta en abismo. Con este procedimiento se incluye en la obra un enclave (la dramatización) que reproduce el absurdo de su existencia. El vínculo entre las dos estructuras no es solo analógico, sino paródico:

> Hizo como que recordaba y enseguida sonó la larga nota malograda del saxo. Entre bambalinas, hubo una carcajada estentórea y unánime, forzada y dirigida probablemente por Pacheco. Siguió un silencio cargado de suspense y entonces ocurrió algo insólito, y es que Matías se vio a sí mismo de lejos, convertido en otro, como si él fuese también espectador y estuviera frente al escenario con un whisky en la mano y mirando con indulgencia a aquel tipo que ahora se acercaba al micrófono, iba a decir algo y, como era previsible, el saxofón se lo saboteaba […] Se vio actuar a sí mismo, y todo lo que era inestable y absurdo cobró de pronto un orden y un sentido (1999: 299).

Los periodistas –contracara de los poetas– no ven ni lo que tienen delante de los ojos: en ellos todo es producto de una interpretación que pretende ser aguda –como sucede con los

críticos literarios–, pero su mundo no es más que una construcción mental. Crean un universo con sus palabras, pero es un cosmos de artificio, muy lejano a la verdad. Sin embargo, unos y otros falsarios se creen dueños de la verdad:

> –Sí, la verdad. La verdad pura y dura. Mire, yo soy periodista de investigación y sé algo de cómo funciona este país. Para empezar, esta empresa no existe.
> –¿Cómo?
> –No existe. Es una empresa de papel. Probablemente una tapadera para blanquear dinero o evadir impuestos. O para especular con ella. ¿No conoce el truco? La fundan por cuatro perras, la hinchan con montajes publicitarios como este, y luego algún banquero amigo la compra por cien veces su valor real. Y el supuesto presidente es solo un hombre de paja que va de gracioso por la vida. ¿Por qué cree usted que no ha hablado?
> […]
> Matías pensó que hubiera sido inútil contar la verdad, porque la verdad era más incierta aún que la hipótesis que acababa de oír. Sí, quizá tuviese razón Pacheco con aquello de la realidad virtual y de que ciertas cosas no importan tanto por lo que son por lo que parecen. Qué extraño era todo (1999: 302-303).

Tanto de los periodistas como de los críticos literarios se podría decir lo que Pombo dijo de Foucault: que asimilan la verdad a la verosimilitud y que parecen estarnos diciendo: prescindamos de la verdad, porque para el discurso estratégico con una rápida, ágil, habilidosa verosimilitud, es más que suficiente.

Tercera parte: El perdón de los pecados

El final de la aventura empresaria se une con el final de la aventura amorosa. Una faena anima a la otra y en ambas es necesario desentrañar significados, leer signos, decodificar señales, interpretar simbólicamente…, pero Matías ya en la Tercera parte se siente rendido para continuar realizando estas funciones de hermeneuta:

> ¿Sería ella consciente de que él esperaba una señal para matar la hoguera, avanzar por el claro de luna, entrar en la tienda y pronunciar unas palabras sucias y sinceras de amor?
> Pero era posible que también ella aguardase una señal para emitir a su vez la suya, y que el juego amoroso consistiera precisamente en ese intercambio de reclamos cada vez más explícitos. Matías observaba todas las reacciones de Martina, atesoraba sus gestos y palabras por nimios que fuesen, y por la noche los examinaba en busca de algún mensaje oculto. Era una tarea de lo más laboriosa, porque todos los signos resultaban en principio inocentes, pero si los analizaba a fondo, siempre encontraba el modo de arrancarles un segundo sentido, que tanto podía ser propicio como infausto. […] Una vez que ella le dijo que estaba muy guapo y elegante, y le quitó una mota del pelo y le sonrió como diciendo, ahora ya estás perfecto, él, después de entender que aquel era un indicio alentador, dándole vueltas más tarde, acabó interpretándolo como un gesto calculado de frivolidad para demostrar que ella no le tenía miedo a los malentendidos, y que aquellas efusiones carecían de trasfondo (1999: 324).

A Matías lo acompaña la persistente necesidad de decir y la trágica reacción de callar lo que podría declarar a Martina, si tuviera el don de la palabra. El habla no es un instrumento disponible, sino aquel acontecimiento que dispone la más alta posibilidad de ser hombre: la carta que Matías escribe para Martina expresa lo más grande de sí mismo. Se trata de una carta de despedida que espera una respuesta. Esta carta insustancial esboza, sin embargo, algún pasaje poético que escapa del hilo argumental y que la sitúa dentro del género epistolar. Su tono lírico la aproxima a lo permanente, ya que lo permanente lo instauran los poetas. Sin embargo, la misiva obra como memoria o diario íntimo y no como vehículo de comunicación, puesto que no llega a ser emitida a su receptora virtual. Matías escapa nuevamente del futuro y comienza el camino de regreso a su pasado.

No obstante, si hay algo que hace que Matías sea idéntico a sí mismo a lo largo de toda la vida, si hay un núcleo inmutable que permanece constante a lo largo de la vida, esa estabilidad la constituye el afán, el haber intentado superar su propio ser. Es esta su sustancia invariable, soporte de todas las transformaciones accidentales. Pero como aquello que llamamos sujeto nunca está dado desde el principio, habrá que llegar al final de la novela para que este se dé a conocer:

> De repente, el futuro se abría ante él libre ya de amenazas. Volvería al punto de partida, descansaría al fin de aquel ensueño agotador. Y como había hecho cuanto había podido, y había arriesgado lo poco que tenía y ya no le quedaba apenas nada que perder, tampoco lo perseguiría el remordimiento de no haberse atrevido a ser feliz. Al contrario, él sería el viajero que regresa a su patria colmado de lances y experiencias, más viejo y más pobre pero también más sabio y más sereno, y con la gloria íntima que ya nadie le podría arrebatar del deber cumplido en circunstancias bien adversas. En cuanto a Martina, le escribiría una carta contándole la verdad entera de su vida. [...] Iría muy lejos […] Llegaba a casa por la noche, y en vez de complacerse en el fatalismo, trabajaba en la carta que habría de enviarle a Martina […] Hablaba sin pudor de sí mismo, de sus miserias de hombre solitario, de los placeres insustanciales de sus tardes de madurez, de su futuro sin esperanza pero también sin amargura, de las dulzuras de una edad en que los recuerdos ya no duelen porque pertenecen a un tiempo impropio o legendario, de una vez que creyó ver un ovni, del peluquero de su barrio, de un gato que tuvo de niño, y aquí se detuvo un instante y, con renovado brío, se desvió del hilo argumental para hablar con un acento lacerado del gato, [...] y ese gato estaba allí en la memoria como una pieza más de un mundo estable y personal que se remontaba hasta la infancia y que ella, Martina, había venido a descabalar con su sola presencia, el gato, el peluquero, el ovni, todo carecía de sentido desde que ella había despertado en su alma el anhelo de recomenzar, el presagio de que todavía le quedaba mucha vida nueva por vivir (1999: 345-346).

> Matías supo entonces que no tenía más que extender la mano para tomar lo que le pertenecía por un derecho recién adquirido pero que él sentía ya como un

> privilegio secular. Supo que cualquier palabra que dijese sería sagrada y valdría para siempre, y supo que ese momento no volvería jamás a repetirse […] Pero un súbito desaliento lo detuvo cuando ya insinuaba el movimiento de buscar sus labios y raptar su cintura y lanzarse a aquel abismo de desesperación y de placer (1999: 361).

Llegando al final de *El mágico aprendiz* podemos asegurar que lo fundamental no es que los hombres nos digamos esto o aquello, sino que nos unamos lingüísticamente en cada encuentro. En *El mágico aprendiz* la forma de vida que se establece entre los personajes no es algo surgido de lo anónimo o de la vida en general: es una intencionalidad.en-comunicación-recíproca. Es un acontecer en el mundo intersubjetivo de la vida, acontecer frágil y no siempre duradero.

De *El mágico aprendiz* extraemos la opción entre cambio puro e identidad absoluta (esta identidad narrativa concebida sin recurso a la noción de sustancia es expuesta por Ricœur en *Temps et récit*, en *Historia y narratividad* y en *Educación y política*). Matías es lo que va haciéndose, lo que va deviniendo porque *todo está a punto de pasar pero que no pasa.*

Pero, sobre todo, Matías, héroe principal de la novela, saca su singularidad de la unidad de su vida considerada como la totalidad temporal que lo distingue de cualquier otro. De la totalidad temporal, se destaca la noción de presente con expectativas, que cubre a la vez la esperanza, el anhelo, el temor, el cálculo, la curiosidad… todo ello cubre el espacio de lo indeterminado, que brinda suspenso narrativo y una incertidumbre, propia de la posmodernidad.

Con lo expuesto queda demostrado que donde hay habla puede haber mundo, puesto que la osadía de decir conlleva la consumación de los hechos; mientras que donde no hay habla no puede haber un mundo consumado, sino solamente sugerido como un horizonte de expectativas.

Finalmente, aguardamos que el análisis de esta transposición textual nos haya llevado a aproximarnos al valor simbólico de la novela: esto es, 1) que existe otra realidad excepcional, insólita, poética a la que la ficción landeriana identifica claramente con la verdad, puesto que la esencia del arte, en la que especialmente descansan la obra de arte y el artista, es el ponerse en operación la verdad; 2) que el poner en la obra la verdad impulsa lo extraordinario a la vez que expulsa lo habitual y lo que se tiene por tal (en nuestra novela lo extraordinario habita en la aventura de los negocios y lo ordinario, en el espacio de la oficina); 3) que la poesía excede el concepto de género literario y que se traspone a la vida misma; 4) que la poesía se origina en el habla, la cual no debe entenderse únicamente como instrumento de comunicación, sino como el dar nombre a todas las cosas, lo que permite al hombre ser

consciente del mundo y de sí mismo y 5) que los personajes de *El mágico aprendiz* reafirman su “ser-ahí” como individuos “arrojados a la existencia”, seres insatisfechos que existen en un mundo incierto.

II. Juegos de roles

II. 1. Convergencia entre hablar y hacer

> *"Hemos partido de que la obra de arte es juego, esto es, que su verdadero ser no se puede separar de su representación y que es en ésta donde emerge la unidad y mismidad de una construcción"*.
> (Gadamer, 1991: 167).

Para Johan Huizinga (1968: 17) considerar la cultura *sub especie ludi* significa algo más que un alarde retórico. Nos recuerda que la idea no es del todo nueva. Fue ya muy general y aceptada en el siglo XVII, cuando surgió el gran teatro secular. En la pléyade brillante que va de Shakespeare a Racine, pasando por Calderón, el drama dominó el arte poético de la época. Uno tras otro, los poetas compararon al mundo con un escenario donde cada uno desempeña o juega su papel.

Observa el filósofo e historiador holandés que la posición de excepción que corresponde al juego se pone de manifiesto en la facilidad con que se rodea de misterio. Ya para los niños aumenta el encanto de su juego si hacen de él un secreto. Precisa: "Es algo para nosotros y no para los demás. Lo que estos hacen «por allí afuera» no nos importa durante algún tiempo. En la esfera del juego, las leyes y los usos de la vida ordinaria no tienen validez alguna. Nosotros «somos» otra cosa y «hacemos otras cosas»" (Huizinga, 1968: 28).

Huizinga distingue esta cancelación temporal del mundo cotidiano, que se presenta ya de pleno en la vida infantil, y repara en los grandes juegos arraigados en el culto de los pueblos primitivos.

Para el académico, ese ser otra cosa y ese misterio del juego encuentran su expresión más patente en el disfraz. La "extravagancia" del juego es aquí completa, completo su carácter "extraordinario". El disfrazado juega a ser otro, representa, "es" otro ser. Resume diciendo que:

> el juego, en su aspecto formal, es una acción libre ejecutada "como si" y sentida como situada fuera de la vida corriente, pero que, a pesar de todo, puede absorber por completo al jugador, sin que haya en ella ningún interés material ni se obtenga en ella provecho alguno, que se ejecuta dentro de un determinado tiempo y de un determinado espacio, que se desarrolla en un orden sometido a reglas y que da origen a asociaciones que propenden a rodearse de misterio o a disfrazarse para destacarse del mundo habitual (Huizinga, 1968: 29).

Huizinga entiende que el juego es una lucha por algo o una representación de algo y que ambas funciones pueden fundirse de suerte que el juego represente una lucha por algo o

sea una pugna a ver quién reproduce mejor algo. La representación puede consistir tan sólo en presentar ante espectadores algo naturalmente "dado".

Gadamer (1991: 153) observa que la representación dramática es un juego, es decir, tiene esa estructura del juego, consistente en ser un mundo cerrado en sí mismo. Advierte que aunque lo que representa sea un mundo *completamente cerrado* en sí mismo, está como abierto hacia el lado del espectador. Sólo en él alcanza su pleno significado. Los actores representan su papel como en cualquier juego, y el juego accede así a la representación; pero el juego mismo es el conjunto de actores y espectadores. Es más, el que lo experimenta de manera más auténtica, y aquél para quien el juego se representa verdaderamente conforme a su "intención", no es el actor, sino el espectador. En él es donde el juego se eleva al mismo tiempo hasta su propia idealidad.

Los actores –explica Gadamer– no cumplen su papel simplemente como en cualquier juego, sino que más bien lo ejecutan para alguien, lo representan para el espectador. Lo que ocurre al juego como tal cuando se convierte en juego escénico es un giro completo. El espectador ocupa el lugar del jugador. Él, y no el actor, es para quien y en quien se desarrolla el juego. Desde luego que esto no quiere decir que el actor no pueda experimentar también el sentido del conjunto en el que él desempeña su papel representador.

A nosotros nos ha interesado esta perspectiva de los juegos de roles en el teatro (aplicándolos a las novelas) porque en el teatro la palabra es acto, es decir, "hablar es actuar y actuar es hablar" (De Toro, 1992: 23) y también en los textos de Landero convergen el hablar y el hacer en escena.

Para comprender mejor el significado que Luis Landero adjudica a los juegos de roles nos basaremos en algunas ideas propias de Luis Rosales (1985) y otras que Rosales toma de Ortega y Gasset. Con todos ellos nos conduciremos al centro de la cuestión: ¿es, esencialmente, la vida una sucesión de quehaceres, que comportan una serie consecutiva de roles?...

> Para el hombre, existir no es ya, sin más ni más, existir como el hombre que se es, sino meramente posibilidad de ello y esfuerzo hacia lograrlo. [...] A diferencia, pues, de todo lo demás, el hombre al existir, tiene que hacerse su existencia, tiene que resolver el problema práctico de realizar el programa en que por lo pronto consiste. De ahí que nuestra vida sea pura tarea e inexorable quehacer. La vida de cada uno de nosotros es algo que no nos es dado hecho, regalado, sino algo que hay que hacer. La vida da mucho quehacer, pero además no es sino ese quehacer que da a cada cual, y un quehacer, repito, no es una cosa, sino algo activo en un sentido que trasciende a todo lo demás. Porque en el caso de los demás seres, se supone que alguien o algo que ya *es* actúa; pero aquí se trata de que precisamente para ser hay que actuar; que no se es

> sino esa actuación. El hombre, quiera o no, tiene que hacerse a sí mismo, autofabricarse (Ortega, 1983: 337).

Rosales (1985: 1142) resume la posición de Ortega aseverando que la vida no es otra cosa sino el quehacer que realizamos cada cual; el quehacer que la vida nos da. Pero además, este quehacer es un quehacer en donde nos fundamos. Para ser lo que somos, tenemos que actuar, puesto que el ser del hombre adviene. En definitiva, el hombre, quiera o no quiera, tiene no solamente que hacer su propia vida, sino también su propio ser. Esto es, tiene que hacerse a sí mismo, *autofabricarse.*

El ser del hombre, en el sentido de su ser auténtico y personal, es el proyecto vital. Vivir auténticamente, significa "la inexorable forzosidad de realizar el proyecto de existencia que cada hombre es" (1985: 1144). El proyecto de vida, por consiguiente, es nuestro "imperatvo existencial". Este proyecto vital constituye, en última instancia, el ser que somos.

En *La rebelión de las masas* Ortega sostiene que la vida es, "rigurosamente hablando, drama" (1993: 98).

Analiza Rosales que en la interpretación orteguiana, el hombre siempre se encuentra con un quehacer latente, que es su destino. Y, sin embargo, nunca está seguro, en concreto, de qué es lo que hay que hacer. Agrega un concepto que tiene íntima correspondencia con la identidad narrativa, tema que hemos desarrollado en relación con *El mágico aprendiz:* la vida como un relato en busca de narrador: "Es necesario que imaginemos el proyecto vital que constituye el argumento de nuestra vida" (Rosales, 1985: 1148-1149).

Rosales analiza algunas características del proyecto vital, que nos parecen de suma importancia en consonancia con los juegos de roles que asumen los personajes landerianos. Ellos son: el carácter de perplejidad y el carácter inmodificable del proyecto vital. Por un lado, el hombre "tiene que descubrir cuál es su propia, auténtica necesidad; tiene que acertar consigo mismo y luego decidirse a serlo. De aquí su consustancial perplejidad. Por otra parte, el proyecto de vida no es electivo, sino necesario. No se puede modificar ni corregir. Tampoco podemos sustituirlo, ni, en última instancia, prescindir de él: podemos traicionarlo y nada más.

Rosales sintetiza el asunto de la siguiente manera: "La analogía o identificación establecida por Ortega entre el hacer y el ser del hombre tiene una consecuencia lógica bien conocida. El ser del hombre no es algo fijo y establecido de modo sustancial" (1985: 1151). Esta identificación entre el hacer, el ser y el decir es crucial en la narrativa landeriana, los juegos de roles en concomitancia con los juegos del lenguaje. El devenir imprime un

dinamismo vital. Según Ortega, “Hay un ente cuyo ser consiste, por lo pronto, en lo que aún no es, en un mero proyecto, pretensión o programa de ser: que por tanto ese ente tiene que afanarse en la realización de sí mismo” (Rosales, 1985: 1151-1152).

En definitiva, el ser del hombre no es algo dado. Según Ortega, lo único que se encuentra y que es dado es la circunstancia.

Dentro de esa circunstancia, juegan los roles los personajes de Landero.

II.1.1. Acción y discurso

Observa Ruiz García (1996: 32) que la noción juego de lenguaje de Wittgenstein está atravesada por la copresencia hablar-pensar; el pensamiento y el habla como acción, como praxis, como ejercicio. Se avanza, de este modo, en la idea de que el lenguaje no es solo palabra, *verbum*.

Para De Toro (1992: 23), un factor esencial que distingue al drama reside en el hecho, ya aceptado por todos, de que en el teatro *hablar es actuar y actuar es* hablar. De Toro (1992: 24) manifiesta que es a esta conciliación lo que Pavis llama *performancia discursiva*, es decir, a la convergencia entre *hablar/hacer* en la escena.

En términos de lingüística semiótica, la “performance” consiste en la capacidad del actante para desplegar competencias pragmáticas y cognoscitivas (Albano, 2005: 178), por lo que Pavis explica que el discurso es una forma de hacer. “Cuando Hamlet dice «Parto a Inglaterra», debemos imaginarlo en camino” (1990: 8). La noción de Barthes de “hablar es hacer”, en la que el logo asume la función de la praxis, es lo que distingue a los “discursos teatrales” de Landero porque en el teatro “toda palabra es asimilable a una acción” (Pavis, 1990: 10). Nos recuerda Pavis (1990: 10) que es Pirandello (autor que reservamos para el análisis de la máscara y el juego: sujetos múltiples, fragmentados y unitarios), quien se refiere a la “*azione parlata*”, es decir, a la situación en que la palabra reemplaza a la acción física.

Ubersfeld (2004:94) precisa aun más, pues para ella no sólo un enunciado dice algo, sino que hace algo, y, sin jugar con la palabra *sentido*, se puede decir que ese acto forma parte de su sentido. Agrega que, sabemos que existen verbos y sintagmas *performativos* que, por el hecho mismo de ser pronunciados, realizan la acción que designan; no podemos decir “Prometo” sin prometer. Los verbos propiamente performativos son bastante poco numerosos: *prometer*, *jurar*, *bautizar*… Pero ese funcionamiento del lenguaje puede

extenderse infinitamente, por ejemplo, si interrogo o si prohíbo, realizo un acto ligado a mi enunciación, y no puedo enunciar tal fórmula sin llevar a cabo el correspondiente acto.

El concepto "acto de habla" ha sido propuesto por uno de los fundadores de la pragmática, John Langshaw Austin en 1962 y desarrollado posteriormente por John R. Searle en 1969.

Según Albano (2005: 17), en el marco de la lingüística, se denomina "acto" a todo aquel acontecimiento que constituye la trama de un discurso, y a su vez, a todo discurso efectivamente enunciado por un hablante. El sujeto hablante "actúa" por medio del habla, pues supone una modificación o un cambio de estado a partir de la enunciación.

Agrega Albano que el acto del lenguaje (acto de lenguaje, acto de habla o acto lingüístico), desde el punto de vista del "hacer pragmático", implica siempre una intencionalidad del hablante, ya sea emotiva, conceptual o cognoscitiva, pues todo acto del habla es efectuado con miras a un "dar a conocer" (2005: 17). Todo acto de lenguaje implica siempre una producción de hechos significativos. Podemos distinguir distintos tipos de actos comunicativos.

Austin se cuestiona la relación decir-hacer y se pregunta si habremos de afirmar que "Bautizar es decir unas pocas palabras" o "Apostar es simplemente decir algo" (2003: 48). Explica que en muchos casos es posible realizar un acto exactamente del mismo tipo, no con palabras escritas o habladas, sino de otra manera. Por ejemplo, puedo apostar colocando una moneda en la ranura de una máquina automática. Sin embargo, advierte que expresar las palabras es, sin duda, el episodio principal en la realización del acto (de apostar o de lo que sea). Pero dista de ser la *única* cosa necesaria para considerar que el acto sea llevado a cabo. Añade Austin (2003: 50) que, hablando en términos generales, siempre es necesario que las *circunstancias* en que las palabras se expresan sean *apropiadas.* De aquí, hay un solo paso a creer o dar por sentado que, en muchas circunstancias, la expresión externa es una descripción *verdadera* o *falsa,* del acaecimiento del acto interno. Así, "te prometo…" o "sí, juro", me obligan: registran mi adopción espiritual de una atadura espiritual. Sin embargo, en ningún caso decimos que la expresión es falsa, sino que ella, o más bien el *acto* (por ejemplo, la promesa), es nulo, o hecho de mala fe o incompleto. En el caso particular del prometer, como ocurre con muchos otros realizativos, es apropiado que la persona que expresa la promesa tenga una determinada intención, a saber, cumplir con su palabra.

Resume Austin (2003: 52) preguntándose ¿acaso cuando tal intención falta no hablamos de una promesa "falsa". Sin embargo, aclara, hablar así no es decir que la expresión

"te prometo que…" es falsa, porque quien usa la fórmula "te prometo que…", *promete*; la promesa no es siquiera *nula*, aunque es hecha de *mala fe.*

Para Austin, entonces, al decir "Sí, juro" (desempeñar fiel y lealmente el cargo…)" formulada durante la ceremonia de asunción de un cargo, se está *haciendo* algo: a saber, asumir un cargo y no *dando cuenta* de algo. Las palabras en el acto de asumir el cargo o en el de apostar son el signo externo y audible, son expresiones de tipo realizativo. Además de pronunciar las palabras es menester que muchas otras cosas anden bien y salgan bien para poder decir que la acción ha sido ejecutada con éxito.

Para Austin (2003: 55) la expresión lingüística no es falsa sino, en general, *desafortunada.* Por tal razón, llama a la doctrina de *las cosas que pueden andar mal y salir mal,* la doctrina de los *Infortunios.*

Austin caracteriza la expresión realizativa como aquella expresión lingüística que no consiste meramente en decir algo, sino en hacer algo y que no es un informe verdadero o falso acerca de algo (2003: 66). La expresión constatativa es verdadera o falsa y la realizativa es afortunada o desafortunada (2003: 97).

Según Austin –explica Frías Conde (2001: 12)– estos actos del habla llevan asociados dos conceptos, que él llamó **el significado** (lo que dicen las palabras) y **la fuerza** (lo que hacen las palabras: afirmar, jurar, pedir, ordenar... Todo esto se produce en tres actos o fuerzas en conjunción, que son las que dan lugar a cualquier acto del habla: la locutoria (el significado), la ilocutoria (la fuerza) y la perlocutoria (la influencia).

Paul Ricœur, en *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, recurre a la teoría de los actos de habla que encuentra en Austin, para establecer una jerarquía de actos subordinados en tres niveles: 1) nivel del acto locucionario o proposicional: acto de decir, y 2) nivel del acto (o de la fuerza) ilocucionario: lo que hacemos al decir; 3) nivel del acto perlocucionario: lo que hacemos *por el hecho de que* hablamos (2001: 99).

Austin lo explica en estos términos:

> En primer lugar distinguimos un grupo de cosas que hacemos al decir algo. Las agrupamos expresando que realizamos un *acto locucionario*, acto que en forma aproximada equivale a expresar cierta oración con un cierto sentido y referencia, lo que a su vez es aproximadamente equivalente al "significado" en el sentido tradicional. En segundo lugar, dijimos que también realizamos *actos ilocucionarios*, tales como informar, ordenar, advertir, comprometernos, etc., esto es, actos que tienen una cierta fuerza (convencional). En tercer lugar, también realizamos *actos perlocucionarios*; los que producimos y logramos *por*que decimos algo, tales como convencer, persuadir, disuadir, e incluso, digamos, sorprender o confundir (2003: 153).

El acto locucionario se efectúa por el solo hecho de decir algo. La provocación de ciertos efectos convierte al discurso en una especie de estímulo que produce ciertos resultados. El acto perlocucionario habilita a ampliar el sentido de la conversación, pues nos permite abordar el lenguaje como una verdadera interacción vital. “Aquí el discurso actúa, no tanto porque mi interlocutor reconoce mi intención, sino, en cierto modo, [...] por influencia directa sobre las emociones y las disposiciones afectivas del interlocutor”, dice Ricœur (2001: 100).

En estos términos resume Ubersfeld la teoría de Austin:

> Si pronuncio una frase, realizo al mismo tiempo tres actos diferentes y simultáneos. En principio, un acto llamado *locucionario* o *locutorio*: combinación de elementos fónicos, gramaticales y semánticos, no digamos ya para producir, sino que producen una cierta significación. Realización, al mismo tiempo, de una actividad *perlocutoria*; dicho de otro modo, a través de mi enunciado, desperté sentimientos de temor, esperanza, satisfacción, espera, desagrado, etc. […] en mi interlocutor […]
> Es cómodo considerar que, a la luz de este análisis, todo acto de habla contiene tres aspectos: a) la expresión de un “contenido semántico”; b) un poder afectivo sobre el receptor; c) una fuerza que instituye cierto tipo de relación convencional con el otro (tengo o no tengo, concedo o no concedo el derecho de interrogar, de ordenar, de responder, de rechazar, etc.) (2004: 96).

Albano precisa que, en la terminología de Austin, la perlocución se opone a la locución, en tanto no se vincula al contenido del enunciado, sino que se refiere a los efectos secundarios producidos por un discurso. A diferencia de la ilocución donde “algo” es dicho a propósito del enunciatario o del enunciador, la perlocución ejerce su efecto por el solo hecho de decir, como es el caso de un discurso electoralista que suscita el entusiasmo, o un discurso partidario que promueve los vínculos de adhesión de sus afiliados (2005: 178-179).

Advierte Austin (2003: 161) que, al menos que se obtenga cierto efecto, el acto ilocucionario no se habrá realizado en forma feliz o satisfactoria. Hay que distinguir entre esto y la afirmación de que el acto ilocucionario consiste en lograr cierto efecto.

Pozuelo Yvancos indica que frente a quienes han entendido la Pragmática Literaria como una teoría de la comunicación literaria hay quienes restringen el sentido de Pragmática hasta hacerlo coincidir con una *teoría de la acción*:

> En los últimos años, y teniendo como base teórica los estudios de Austin y Searle, la Pragmática se ha venido especificando como la parte del estudio del lenguaje que trata de la *acción de decir*. El texto no es solamene unas relaciones de los signos (Sintaxis) y unos contenidos referenciales (Semántica), también es una función en la que un hablante ejecuta un «acto de habla» (*speech act*) o una serie de actos de habla (por ejemplo, «promesa», «orden», «amenaza», «pregunta», etc.).

> Muy pronto esta *lingüística de la acción* ha proporcionado pautas teóricas a la investigación literaria (2003: 85).

Para Pozuelo Yvancos, J.L.Austin creó la teoría de los actos del lenguaje; J.R. Searle la profundizó y R. Ohmann realizó una concreción de la teoría de Austin, intentando una definición de la literatura sobre la base de la teoría de los actos elocutivos:

> (El acto del escritor) es un acto de citar o relatar un discurso… El escritor *finge* relatar un discurso y el lector acepta el fingimiento. De modo específico el lector construye (imagina) a un hablante y un conjunto de circunstancias que acompañan al «quasi acto de habla» y lo hacen apropiado… Una obra literaria es un discurso cuyas oraciones carecen de las fuerzas elocutivas que les corresponderían en condiciones normales. Su fuerza elocutiva es mimética. Por «mimética» quiero decir intencionadamente imitativa. De un modo específico, una obra literaria *imita intencionadamente* (o relata) una serie de actos de habla que carecen realmente de otro tipo de existencia. […] Así cabría decir que la obra literaria es mimética también en un sentido amplio: «imita» no solo una acción (término de Aristóteles), sino también una localización imaginaria, vagamente especificada para sus quasi actos de habla (1971: 28-29).[110]

Nota Pozuelo Yvancos (2003: 90) que para T.A. van Dijk, el acto de lenguaje literario pertenece a un *macroacto*, definido por la «intención de cambiar la actitud del oyente frente al contexto» (Van Dijk, 1976:)[111]

En definitiva, concierne a nuestra investigación comprender que hablar es actuar y que actuar es hacer que algo sea, suceda.

II.1.2. Actantes, actores y roles

Corona (2005: 135) menciona tres vías a través de las cuales se intenta dar cuenta de la lógica de las funciones. La primera de ellas es la concebida por Bremond, la segunda vía es la representada por Lévi-Stauss y Greimas y la tercera es la de Todorov. Coincidimos con Corona en que estas tres direcciones posibles no deben constituir necesariamente opciones excluyentes entre sí, sino que deben ser entendidas como hipótesis de trabajo concurrentes y complementarias.

Con respecto a las acciones, advierte que este nivel de descripción supone, en primer lugar, interpretar las acciones como las grandes articulaciones de la praxis (desear, comunicar, luchar) y no simplemente como cada uno de los pequeños actos concretos a través de los

[110] Ohmann, R. (1971) "Speech acts and the definition of literature", en *Philosophy and Rhetoric*, 4, págs. 1-19 Recogido en J.A. Mayoral (ed.) (1987) págs. 11-14 [en Pozuelo Yvancos, 2003: 88].
[111] Dijk, T.A. (ed.) (1976), *Pragmatics of Language and Literature*, Amsterdam, North-Holland: 36-31) [en Pozuelo Yvancos, 2003: 90].

cuales esas grandes articulaciones se manifiestan. En segundo lugar, Corona (2005: 135) señala que en el análisis estructural el personaje es definido y considerado por su participación en determinadas esferas de acciones, que son ellas mismas clasificables. Por ello este nivel de descripción, si bien corresponde a los personajes, es denominado nivel de las acciones.

Señala Fernando De Toro (1992: 165) que una de las tareas fundamentales que se ha propuesto la semiología teatral es la de intentar una "gramática" de las acciones del texto dramático y del texto espectacular (TD/TE), con el interés de apartarse de cualquier práctica substancialista con respecto al personaje considerado por mucho tiempo casi como un ser real y existente, y a la vez establecer un modelo o estructura profunda de las acciones en el teatro.

Observa Pavis (1990: 7) que, desde Aristóteles, se discute la preeminencia de uno de los términos de la pareja acción-caracteres. Es evidente que uno determina al otro y viceversa. Para la concepción "existencial", la acción prevalece. La acción se considera como el motor de la fábula, los personajes solo se definen en función de ella. El análisis del relato o del drama se esfuerza por distinguir esferas de acción. Estas teorías tienen en común cierta desconfianza frente al análisis psicológico de los caracteres y una voluntad de juzgarlos solamente en sus acciones concretas. Cuando Pavis (1990: 7) describe la concepción esencialista, deja claro que una filosofía que tiende a juzgar al hombre por su esencia y no por sus acciones y su situación, comienza por analizar los caracteres, a los que define según una consistencia y una esencia psicológica o moral más allá de las acciones concretas de la intriga.

Tampoco para Corona (2005: 135), el análisis de la semántica estructural considera a los personajes como una esencia, o aun como persona psicológicamente entendida, sino que intenta definirlos en virtud de las acciones que llevan a cabo en el contexto del relato; los personajes son considerados así los agentes de una determinada acción, participantes de una determinada esfera de acción. A su vez el actante tiene una cualidad totalizadora: un actante puede ser un personaje, un grupo de personajes, un personaje colectivo, un ser inanimado o simplemente una abstracción como la *Justicia,* la *Libertad, Dios,* etcétera. En este sentido es que Greimas, por ejemplo, clasifica a los personajes de un relato no por lo que son sino por lo que hacen; de allí surge la denominación de *actantes* que se les atribuye.

El modelo actancial fue introducido en el teatro por Anne Ubersfeld, quien lo toma de Greimas, pero con modificaciones, a las cuales De Toro agrega otras (1992: 167).

De Toro (1992: 167) advierte que la noción de *actante,* acuñada por Greimas, es una función (actancial) que no puede ser confundida con el personaje por ser este siempre individualizado por rasgos distintivos que lo diferencian. Dentro de una obra dramática, un

personaje puede asumir simultáneamente o sucesivamente diferentes funciones actanciales. Por ejemplo, un personaje puede asumir la función actancial de *Sujeto* y *Destinatario* de la acción. El actante puede encontrarse ausente de la escena y su presencia entonces es solamente textual, esto es, está presente en el discurso de otros sujetos del enunciado.

Los actantes, como lo indica De Toro (1992: 173), son unidades abstractas de todo texto dramático y texto espectacular (TD/TE), independientemente de su estructura superficial. Los actantes son manifestados en el TD/TE por los actores. Según Ubersfeld, "El actor es una *unidad lexicalizada* del relato literario o mítico[112]", es decir, el *actor* es la realización o individualización de un actante. Esta lexicalización consiste en un nombre genérico, por ejemplo, actor-padre, actor-pueblo, actor-rey, etcétera. Según Greimas, los actantes pertenecen a la sintaxis narrativa, mientras que los actores son identificados en los discursos particulares donde se encuentran manifestados. Este mismo fenómeno se produce en el teatro y de aquí la aplicabilidad de estos conceptos elaborados en función del relato. Según este mismo crítico, "un actante (A1) puede ser manifestado en el discurso por varios actores (a1, a2, a3), lo inverso es igualmente posible (A1, A2, A3[113])".

De esta forma el actor no puede ser nunca confundido con el actante aunque aquel constituye una abstracción más específica por ser la realización manifestada de un (o unos) actante(s). El actante es un elemento de la *estructura profunda*, en cambio, el actor es un elemento de la *estructura superficial,* esto es, pertenece a un texto determinado.

El actor, entonces, –sintetiza De Toro (1992: 174)– como unidad del discurso dramático, forma parte de un cruzamiento de cierto número de paradigmas y sintagmas, esto es, su proceso. Tres personajes que constituyen un solo actor pueden revelar ciertas diferencias al analizarlos paradigmáticamente. De este modo, un personaje, por ejemplo Hamlet, tiene la función actancial de sujeto y la función actorial de príncipe.

Lo que permite la plasmación del actante y del actor en personajes, es el *rol*. Esta función corre el riesgo de ser confundida con la de actor. Sin embargo, se trata de dos funciones diferentes. Nosotros adoptamos el sentido de función que Greimas[114] le ha dado al *rol* en *Du sens.* Allí sostiene que el *rol*

> en el nivel del discurso, se manifiesta, por una parte, como una cualificación, como un atributo del actor, y por otra, esta cualificación no es, desde el punto de vista semántico, sino la denominación que subsume un campo de funciones

[112] Ubersfeld, Anne. *Lire le théâtre.* Paris: Editions Sociales, 1977: 107 [en De Toro, 1992: 173].
[113] Greimas, Algirdas Julien. "Les actans, les acteurs et les figures". En *Sémiotique narrative et textuelle.* Paris: Libraire Larousse, 1973: 161-176 [en De Toro, 1992: 173].
[114] Greimas, Algirdas Julien. *Du sens.* Paris: Editions du Seuil, 1970: 256. Véase también *Sémiotique narrative et textuelle.* Paris: Libraire Larousse, 1973: 169-175 [en De Toro, 1992: 174].

> (es decir, de comportamientos realmente inscritos en el relato, o simplemente implícitos). El contenido semántico mínimo del rol es, en consecuencia, idéntico al del actor, salvo por los semas de individuación que éste no posee: el rol es una entidad figurativa animada, pero anónima y social; el actor por su parte, es un individuo que integra y asume uno o más roles (De Toro, 1992: 173).

Al igual que el actor, el rol es una mediación que permite el paso del código actancial abstracto, a determinaciones concretas del texto (personajes).

Para Pavis, el rol está vinculado a una situación o a una conducta general. Por ello no posee ninguna característica individual, sino que reúne, en cambio, varias propiedades tradicionales y típicas de un comportamiento o de una clase social (el rol del traidor, del malo, etc.). Explica Pavis que para Greimas, el rol se sitúa en un nivel intermedio entre el actante, fuerza general no individualizada de la acción, y el actor, instancia antropomórfica y figurativa (Pavis, 1990: 432).

El juego dramático, según Greimas, se da entonces en tres niveles distintos: "los roles, unidades actanciales elementales correspondientes a campos funcionales coherentes, entran en la composición de dos tipos de unidades más grandes: los actores, unidades del discurso, y los actantes, unidades del relato[115]". Así, la unidad básica-superficial del drama, la cual puede ser atomizada en actante, actor y rol, es el personaje.

A partir del personaje como sujeto de la enunciación y del discurso, por lo tanto del enunciado, es posible determinar con precisión el objeto de su deseo, y a su vez, la acción principal y escribir la frase-base que contendrá la formulación de un modelo actancial.

El análisis del personaje ha de hacerse a través del estudio de los diferentes paradigmas a los cuales pertenece el personaje. El inventario de estos paradigmas permite el establecimiento de tres diagramas diferentes[116]: a) uno que da cuenta de todos los actantes del TD a un nivel microsecuencial, el cual facilita el establecimiento de las relaciones de los personajes al interior de cada modelo actancial; b) un segundo diagrama que da cuenta de los actantes lexicalizados (presentes o ausentes) en un nivel macro y supersecuencial de cada TD; c) finalmente un diagrama que separa a cada personaje individualmente con el fin de observar su evolución a través de la obra. Por ejemplo en *Edipo rey* podemos establecer los siguientes diagramas:

---

[115] Greimas, Algirdas Julien. *Du sens.* Paris: Editions du Seuil, 1970: 256. [en De Toro, 1992: 175].

[116] De Toro nos remite a: [Véase al respecto a Fernando de Toro *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo,* sección apéndices].

I. Funciones actanciales: microsecuencias

	Destinador	Sujeto	Objeto	Destinatario	Ayudante	Oponente
S1	Pestilencia Hambre	Ciudadanos de Tebas	Salvar la ciudad	Ciudad de Tebas	Edipo	---
S2	Edipo	Creón	Encontrar al asesino de Layo	Edipo	Oráculo de Apolo	---

II. Funciones actanciales: macrosecuencia y supersecuencia

	Destinador	Sujeto	Objeto	Destinatario	Ayudante	Oponente
MS1	La ciudad	Edipo	El culpable	La ciudad	La ciudad Creón	---
MS2	Saber/descubrir	Edipo	Su origen	Edipo	Yocasta Tiresias Pastor Mensajero	Yocasta Tiresias Pastor
SS	La ciudad	Edipo	El culpable Su origen	La ciudad	Yocasta Creón Yocasta Tiresias Mensajero	Tiresias Pastor

III. Funciones actanciales y roles: derivación

	Personajes	Actante	Actor	Rol
S1	Ciudadanos de Tebas Edipo	Sujeto Ayudante	Ciudadano Rey	Protector Agente
S2	Creón Edipo	Sujeto Ayudante Destinatario	Príncipe Rey	Mensajero Protector

Para De Toro (1992: 177), estos tres diagramas muestran tres formas de sistematizar las acciones en el teatro y dan cuenta de la totalidad actancial del TD/TE, permitiendo una descripción bastante detallada y exacta de las acciones comprendidas en el texto. Esta

sistematización se basa en la definición de secuencia, la cual implica una concepción de lo que es una situación dramática.

Secuencias

Establecer modelos actanciales en el TD/TE es básicamente una actividad de segmentación de la sintaxis dramática del TD/TE, la cual se puede realizar solamente estableciendo secuencias que integren los diferentes modelos actanciales. De Toro define la secuencia como "un tramo de acción que tiene un desarrollo lineal completo en sí mismo (coherente)" (1992: 177) y constituye esta secuencia global (supersecuencia) por 1) una situación inicial, 2) el texto-acción, y 3) por una situación de llegada. Sin embargo, esta secuencia principal puede ser segmentada en secuencias más pequeñas para establecer las rupturas estructurales internas del TD/TE. Diferencia, entonces, dos secuencias adicionales: a) micro-secuencias y b) macro-secuencias (De Toro, 1992: 177).

1) *Microsecuencia*

La microsecuencia es la secuencia que corresponde a una escena en el teatro tradicional o simplemente a la entrada y salida de los personajes en escena. Cada vez que aislamos una secuencia debemos formar un modelo actancial, que expresará el evento nuclear que tiene lugar en esa secuencia. De este modo, se puede segmentar el TD en una serie de microsecuencias expresado en modelos actanciales micro-secuenciales (como en el diagrama I).

2) *Macrosecuencia*

La macrosecuencia normalmente corresponde al acto en el teatro tradicional, o a una división interior de la estructura del TD/TE, como en *Edipo rey*. La macrosecuencia se forma por un número de microsecuencias que estructuran un acto o una división interior del TD/TE. La macrosecuencia también debe ser expresada en un modelo actancial que revele lo nuclear de la situación dramática del acto. Así, el texto debe ser segmentado en una serie de microsecuencias (véase el diagrama II).

3) *Supersecuencia*

La supersecuencia, como lo indicamos más arriba, es la secuencia global o estructura total del TD/TE. Esta secuencia se forma por la suma total de macrosecuencias. La

supersecuencia debe revelar la forma dramática básica del TD/TE, esto es, lo que Souriau llama la fuerza orientada (véase el diagrama II).

El modelo actancial no solo puede ser útil para describir y manifestar la estructura accional de un TD/TE sino que también puede revelar la ideología inscrita en cada posición actancial, determinada por las interrelaciones actanciales de los diversos personajes o entidades abstractas. La virtud que encontramos en esta forma de dar cuenta de las acciones es que permite abandonar toda descripción subjetiva y substancialista del personaje, centrándose en su *función* y no en lo que el crítico piensa que el personaje siente o piensa. Sin duda el modelo tiene un carácter bastante mecánico como todo modelo, pero al menos provee un instrumento de análisis necesario para determinar y especificar las acciones en el teatro.

Para Greimas, el problema de la significación se sitúa en el centro de las preocupaciones actuales. “El mundo humano parécenos definirse esencialmente como el mundo de la significación. El mundo solamente puede ser llamado «humano» en la medida en que significa algo” (1987: 7). Él confía en la lingüística como la disciplina mejor situada para ofrecer una respuesta. Reconoce que la semántica ha sido siempre la pariente pobre de la lingüística y le confiere una puesta en valor en el plano del discurso.

Para Ricœur (1996: 144) con el modelo *actancial* de Greimas, la correlación entre trama y personaje es llevada a su nivel más elevado de radicalidad, anterior a cualquier figuración sensible. Por eso, no habla de personaje sino de *actante*, para subordinar la representación antropomórfica del agente a su posición de operador de acciones en el recorrido narrativo. La radicalización prosigue en dos direcciones: del lado del actante, del lado del recorrido narrativo. En la primera dirección, la lista empírica de los personajes del cuento ruso según Propp es sustituida por un modelo establecido sobre la base de tres categorías: de deseo (principio de la búsqueda de un objeto, de una persona, de un valor), de comunicación (principio de cualquier relación de remitente a destinatario), de acción propiamente dicha (principio de toda oposición entre adyuvantes y oponentes). Así presenta Ricœur un modelo en el que se procede de las relaciones posibles entre actantes hacia la rica combinatoria de las acciones, ya se llamen éstas contratos, pruebas, búsquedas o luchas.

II.1.3. Funciones actanciales

Los actantes, según la concepción de Greimas, participan de tres grandes ejes semánticos, que son la comunicación, el deseo y la prueba; esta participación está a su vez ordenada en parejas, de modo que este mundo de los personajes se encuentra determinado por una estructura paradigmática: sujeto-objeto, donante-destinatario, ayudante-opositor. De esta manera, el actante define siempre una clase según esta estructura paradigmática, y en esta medida puede ser cubierto por diferentes "actores", movilizados por reglas de distinto orden (multiplicación, sustitución, carencia, etcétera).

Recuerda De Toro (1992: 168) que el modelo actancial es, según Greimas, la extrapolación de una estructura sintáctica. Ubersfeld precisa que, dentro del modelo, "Un actante se identifica pues con un elemento (lexicalizado o no) que asume en la frase de base del relato una función sintáctica: existe el *sujeto* y el *objeto*, el *destinatario*, el *oponente* y el *ayudante, cuyas funciones sintácticas son evidentes;* el destinador cuya función gramatical es menos visible, pertenece, si podemos decirlo así, a una frase anterior, o según el vocabulario de la gramática tradicional, es un complemento de causa"[117]. El modelo se constituye a partir de estas seis funciones actanciales distribuidas en grupos binarios de oposición: *sujeto vs objeto, destinador vs destinatario* y *ayudante vs oponente.*

Advierte De Toro (1992: 168) que algunas de las funciones actanciales pueden encontrarse vacías en un TD, esto es, la ausencia de un elemento lexicalizado o no en una de las funciones. Por ejemplo, la función destinador puede estar vacía, lo cual indicaría la ausencia de una fuerza (o causa) motivadora de una acción, señalando esto el carácter individual del drama. La función del ayudante puede estar vacía, indicándose así la soledad del sujeto. En relación con el objeto podemos encontrar diferentes elementos presentes simultáneamente. Lo mismo puede ocurrir con la función del oponente, del destinador, del destinatario y del sujeto.

Recogemos, a continuación, las ideas fundamentales acerca del sistema, las cuales han sido sistematizadas por De Toro (1992: 168 a 171), de la siguiente manera:

a) *Sujeto / objeto*

El eje sintáctico elemental está constituido por la pareja sujeto/objeto.cuando se quiere identificar al sujeto principal de la acción. Lo podemos hacer solamente en relación con el

[117] Ubersfeld, Anne. *Lire le théâtre.* Postface à la quatrième Edition. Paris: Editions Sociales, 1982: 68 [en De Toro, 1992: 168].

objeto de su deseo. En este sentido no hay sujeto autónomo en el TD/TE, sino un sujeto-objeto. Ubersfeld señala que "el sujeto de un texto literario es aquel en torno de cuyo deseo la acción, esto es, el modelo actancial, se organiza, aquel que podemos considerar como sujeto de la frase actancial, aquel donde la positividad del *deseo* con los obstáculos que encuentra, entraña el movimiento de todo el texto[118]". De este modo, el sujeto reúne una serie de características precisas: ante todo tiene que ser una fuerza orientada hacia un objeto; puede ser colectivo, pero nunca una abstracción, esto es, tiene que ser una entidad antropomórfica. El objeto de su búsqueda puede ser individual, abstracto o colectivo. Su dependencia no viene determinada solo por su relación hacia el objeto, sino también por el destinador, especialmente en aquellos casos en que el sujeto y el destinador constituyen dos *actores* diferentes.

b) *Destinador / destinatario*

La pareja destinador/destinatario tiene la siguiente función: el primero (D1) tiene la función de motivador o propulsor de la acción orientada del sujeto; y el segundo, la de receptor o detentor de la acción de aquél. El D1, por lo general no lexicalizado, constituye una motivación que determina la acción del sujeto y de aquí su importancia. A partir del D1 podemos determinar si la acción del sujeto es puramente individual o también ideológica.

c) *Ayudante / oponente*

Finalmente, la pareja ayudante/oponente puede tener un funcionamiento movible. El ayudante en un momento de la acción puede pasar a ser oponente, y viceversa. Esta pareja mantiene siempre una estrecha relación con el eje sujeto/objeto. El oponente puede serlo en relación con el sujeto o con el objeto, o con los dos.

Observa Paul Ricoeur, en *Sí mismo como otro* (1996: 142-143), que es Propp el que comienza por disociar las "funciones", a saber, los segmentos recurrentes de acción, de los personajes, a fin de definir el cuento solo por el encadenamiento de las funciones. Pero, en el momento de recuperar la unidad sintética de la cadena, debe tener en cuenta la función desempeñada por los personajes. Por ello, es el primero en buscar una tipología de estas funciones establecida sobre la base de su recurrencia. En *Tiempo y narración*, Ricœur recuerda la lista de Propp: el agresor, el donante (o proveedor), el auxiliar, la persona buscada, el mandatario, el héroe, el falso héroe (1987: 72).

[118] Ubersfeld, 1982: 79 [en De Toro, 1992: 169].

II. 2. Convergencia entre hablar y hacer en *Hoy, Júpiter*

> *"Nada en el mundo debía serle ajeno, y en eso consistía justamente la tarea de escribir, en el intento de comprender la honda significación de lo creado, identificándose con cada cosa para interpretarla y darle voz en el gran teatro del lenguaje. Nada, nada en el mundo le sería ajeno en adelante, y viviría con plenitud cada momento, como éste de ahora, que acaso era el más serenamente dichoso que había vivido nunca"*.
>
> Hoy, Júpiter (2007: 321).

Inicialmente, observamos que en *Cómo se hace una novela* (Unamuno, 1927) aparecen las metáforas "el teatro de la vida", "el libro de la vida" y "la novela de la vida", que nos han impactado en relación con la obra de Unamuno y Landero. Reconocemos con Zubizarreta que "El hombre se hace no solo en relación con los demás en el teatro de la vida, sino también en el escenario de su conciencia, en las relaciones entre sus distintos yo" (1960: 146).

Para sistematizar la investigación hemos estructurado en dos grandes bloques, nuestro análisis de la novela *Hoy, Júpiter* (2007). En el primero, abordamos la reciprocidad entre acción y discurso. En el segundo, nos ocupamos de las relaciones de la semántica estructural en correspondencia con las funciones de actantes, actores y roles.

Nuestro norte es, siempre, la cuestión del "gran teatro del lenguaje", pues en el estudio del lenguaje como vida en la narrativa de Luis Landero advertimos que el juego del lenguaje es inseparable del juego de roles y que solo en esa interacción es posible comprehender la poética del autor.

Por otra parte, integramos a nuestro análisis la metáfora teatral, que Erving Goffman (Pavis, 1990: 432) utiliza, para denominar el comportamiento de las personas. Como Goffman, Landero define las actuaciones de los individuos en sus interacciones, como si de una obra de teatro se tratase. Para Goffman, los hombres son como actores que se esfuerzan permanentemente a lo largo de toda su vida social para transmitir una imagen convincente de sí mismos frente a los diversos auditorios a los que se enfrentan (la familia, los amigos, la escuela, la oficina, etc.). No importa lo que uno sea realmente, sino lo que se logra parecer.

Hoy, Júpiter (2007) es la quinta novela de Landero. En ella transcurren de forma paralela las vidas de Dámaso Méndez y Tomás Montejo.

En el estudio de la reciprocidad entre acción y discurso**,** advertimos que las vidas de los protagonistas se constituyen en ejes del análisis textual; pero, como en determinado momento las paralelas se unen, hemos decidido cavar tres puntales: a) La vida de Dámaso Méndez; b) La vida de Tomás Montejo y c) Las vidas de Dámaso Méndez y Tomás Montejo.

En la parte c) advertimos con toda claridad que en la estructura profunda de la novela hay una imbricación que permite el acople de las vidas; puesto que, a diferencia de la inserción de un relato en otro, esta técnica faculta el encabalgamiento de la dos macrosecuencias narrativas logrando, de este modo, que una se prolongue en la otra.

Abreviaremos las dos tramas de la siguiente manera: la historia de Dámaso Méndez es la maquinación de un odio cuyo origen se remonta a la adolescencia, cuando Natalia, su hermana, se une a Bernardo Pérez, y la pareja emigra por diversas ciudades, donde aparentemente urde un destino de esplendor económico. El joven Bernardo arrebata el lugar de Dámaso en la familia (se fantasea con la posibilidad de que Dámaso, Natalia y Bernardo sean hijos del mismo padre). Dámaso desarrolla su existencia lejos del primer hogar y se separa definitivamente de su progenitor, quien deposita los anhelos personales en el yerno. Una vez que la madre enloquece, muere el padre y queda arruinada la modesta existencia de los Méndez, el odio promueve en Dámaso la búsqueda de Bernardo, "la criatura tentadora y angélica que hechizó a la familia" (2007: 356) y del cual había quedado irremediablemente distanciado. La pesquisa se resuelve favorablemente pues los cuñados se reencuentran en la edad tardía. Dámaso desenmascara la magnificencia de Bernardo al descubrir que sus aventuras no han sido más que un montaje para satisfacer las esperanzas familiares. Bernardo, viudo y desengañado, pasa sus días como austero bedel en un instituto secundario. Atrás han quedado sus sueños triunfales. Dámaso lo localiza en el mismo colegio en donde Tomás Montejo ejerce la docencia secundaria. Los conflictos de Dámaso y Tomás se unen cuando ambos comparten el relato de las historias de sus vidas.

La biografía de Tomás Montejo es la de un profesor de Lengua y Literatura, que trata de dar cauce a la vocación de escritor. Hechiza con sus palabras a Marta, una muchacha simple y bonita, con quien se casa. De esa unión nace Clara. Posteriormente él se enreda en una aventura con Teresa, una alumna que pretende vanamente convertir la experiencia sentimental en una vivencia literaria y sublime. Al tiempo que la relación lo defrauda, reaviva la pasión por su esposa, pero inesperadamente la descubre en una infidelidad con Leoncio Suárez, antiguo novio, marino y exconvicto. Todo hace pensar que Marta escapará con su hija y con este amorío. Después de un viaje a la deriva, Tomás regresa a su piso de Madrid y encuentra un mensaje de Marta, un último texto que queda sin abrir porque el engañado vuelve a la verdadera vida, a la de sus libros, y comienza a relatar una novela que contiene dos historias entrelazadas, la de Dámaso Méndez y la suya propia.

El final, magistral e inesperado, es anclaje para interpretar toda la novela, puesto que Tomás Montejo traspasa la entidad de criatura de papel jugando a ser creador real de una narración que comprende dos búsquedas o deseos tomados de la vida misma.

1. La reciprocidad entre acción y discurso

El epígrafe de la novela –nos referimos al de José Ortega y Gasset– establece la primera correspondencia entre el teatro y la vida, el personaje y la persona:

> *El argumento del drama consiste en que el hombre se esfuerza y lucha por realizar, en el mundo que al nacer encuentra, el personaje imaginario que constituye su verdadero yo* (2007: 11).

Observaremos que para realizar "el personaje imaginario" que se es, el hombre debe hablar, decir, puesto que actuando: ejecutando la palabra, no solo la hace propia, en su uso práctico (lo que Noan Chomsky denomina "performance"), sino que se hace a sí mismo y así "constituye su verdadero yo".

La vida de Dámaso Méndez

PRIMERA PARTE

Comienza la novela y con ella nos adentramos en los "juegos de la edad tardía" del padre de Dámaso. Sus cuarenta y cuatro años coinciden con la crisis de la mitad de la vida y con el afán de trascender los límites de una existencia signada también por la medianía. Dámaso niño escucha el siguiente diálogo de sus mayores y con él descubre una faceta insospechada en su padre: el deseo de haber sido músico o actor. Con esta última revelación, el narrador nos coloca en el umbral de una afición y de un tema decisivo: la vida igualada con el drama. Con ello Landero nos sitúa en la misma línea de partida de Ortega, quien en *La rebelión de las masas* sostiene que la vida es, "rigurosamente hablando, drama" (1993: 98). Tal como advierte Rosales, en su interpretación orteguiana, el hombre siempre se encuentra con un quehacer latente, que es su destino. En la equiparación de la vida con el drama, Landero nos plantea también una idea afín a Ricœur y a Rosales: la vida como un relato en busca de narrador: "Es necesario que imaginemos el proyecto vital que constituye el argumento de nuestra vida" (Rosales, 1985: 1148-1149):

> –Ya pasó julio. Ya va de vencida el verano. Y yo tengo ya cuarenta y cuatro años.

> –Y qué. Es todavía una buena edad –intentó conciliar la madre.
> Pero le faltaba convicción. Hablaba como si despachase de carrerilla un recado o una plegaria.
> –¿Es que no ves cómo van los días? Parece que ayer mismo era invierno y que hace un rato era domingo, y ya estamos en verano y a jueves.
> –Hoy es miércoles.
> –Da igual. Hazte la cuenta de que ya es mañana. El tiempo vuela y la vida se escapa.
> –Y qué se le va a hacer. Además los días son muy largos. Fíjate en lo que queda hasta que sea de noche.
> –Cuarenta y cuatro años. Y en ese tiempo, ¿qué he hecho yo de provecho?
> Tardó en responder a su propia pregunta, y cuando lo hizo hubo un roto trágico en su voz:
> –Nada.
> –Tienes una familia, tienes salud y eres todavía joven. Y vives como un señorito. No sé qué necesitas para estar conforme.
> Pero el padre siguió atento a su queja (2007: 48).

Para el sociólogo Goffman el teatro es un modelo que nos permite entender la vida social, la interacción de los individuos y él es quien crea una distinción básica entre la escena y la trasescena (*backstage*). En el escenario existen todas las interacciones que la gente hace delante de los demás, mientras que en la parte trasera dominan las que se mantienen ocultas o se guardan. La trasescena (*backstage*) que justifica el proceder del padre está cifrada en las confidencias que hace a su esposa: es un ser insatisfecho puesto que no le gusta el campo, nunca aprendió un arte o un oficio y cree que hubiera sido un gran actor:

> –No me gusta el campo y nunca aprendí un arte o un oficio. Ni siquiera sé bailar o nadar, que sabe todo el mundo. ¿A que no adivinas lo que me hubiera gustado a mí aprender?
> –Tocar el acordeón.
> –Sí señor, y hubiera sido un gran acordeonista. ¿Te imaginas? –y con la boca y con el cuerpo, a juzgar por el rechinar del somier, hizo que tocaba el acordeón. […] O actor. Una vez vi una obra de teatro. Yo entonces era joven y me daba igual una cosa que otra. Vinieron con una carpa y fuimos a verlo. Se titulaba *Locura de amor*. Memoricé algunas frases. Decía la Reina: «Natural es que yo con exceso me alarme». Y el Rey: «No agraves tu amargura suprimiéndola en mi presencia. Llora, Juana mía, llora». Y la Reina: «Culpable yo, que con mis celos me empeñé en atormentarte; funesto amor el mío que conspiraba contra tu dicha». Y el Rey: «Calla, y no aumentes las crueles angustias que me devoran. Ven a mis brazos, santa mártir que yo inmolé». Y ahí se cayó desvanecido. Y la Reina: «¡Felipe!». Y el Rey: «Llegó la hora de mi muerte». Y cada cual con sus vestidos y su voz y sus gestos. Y los decorados, y las luces… Salí de allí convertido en otro. De haber podido, me habría enrolado con los cómicos para ver mundo y aprender de su arte. Hubiera sido un buen actor dramático, y también un buen músico.
> –Todavía estás a tiempo para el acordeón.
> –No, ya es tarde, para mí ya es tarde. Perdí la juventud y malgasté el talento. A estas alturas, de aprendiz de músico, sería el hazmerreír de la gente.

> –Pues no aprendas. No hay necesidad de tocar el acordeón para ser feliz.
> El padre no contestó. Parecía atormentado por algo y se le oía removerse en la cama.
> –Pronto otra vez será invierno.
> Hubo un largo silencio que Dámaso percibió como un túnel al fondo del cual se agitaba algo. Los espectros de las palabras todavía no dichas (2007: 49-50).

Atormentado como está el padre por su insatisfacción vital, proyecta todas sus ambiciones en su hijo (por mayor y varón, seguramente). Tal como el autor nos tiene acostumbrados, nos encontramos con un acontecimiento (protagonizado por el padre, el hijo Dámaso y un auditorio de pueblo) que, a la manera del capítulo XI de la Primera Parte de *Don Quijote* (De lo que le sucedió a don Quijote con unos cabreros), nos traslada a la escena en que unos cabreros "embobados y suspensos" escuchan el relato de una edad de oro. Un enunciado nos remite inevitablemente al otro, pues las palabras despiertan acciones y reacciones; y cuando se pronuncian, embelesan y cuando nunca lo hacen, desengañan:

> –¡Aquí salen los estudiantes! –casi un grito de júbilo, y con la mano le ordenó acercarse.
> Dámaso corrió hacia él ávido de lisonjas.
> –Veamos –dijo, y se echó atrás para ampliar el ámbito de sus palabras–, veamos qué has aprendido en tu primer día de escuela.
> El corro de hombres se abrió en semicírculo formando audiencia. Por las indumentarias, por la piel, por la expresión cerrada, por sus modos de estar, se veía que era gente humilde de campo. Y no es que quisiera presumir ante ellos del hijo, sino que todo era más bien producto de la esperanza y de la euforia, de la potencia simbólica de aquel instante único en que se encontraban frente a frente el conocimiento en ciernes que Dámaso encarnaba, el infinito horizonte del saber, y la ignorancia ya irredimible de aquellos hombres herméticos que quizá no habían pisado nunca un aula. […] (2007: 56).

> –¡Vamos, cuéntanos lo que has hecho! –lo animó con un susurro apasionado (2007: 57).

> […] Le había comprado la mejor cartera, los mejores lápices y bolígrafos, los mejores cuadernos, y así, pertrechado de lo mejor, iba a la escuela, se pasaba allí entera la mañana, ¿y qué es lo que había aprendido?, ¿qué experiencias tenía que contar? Nada, no había sacado nada en claro. […]
> Entonces se calló, y Dámaso percibió en aquel silencio el mismo desencanto que había reconocido un rato antes mientras venían hacia aquí, hacia el arroyo ante el cual estaba ahora, viendo correr el agua (2007: 58).

Al inicio de la biografía de Dámaso, cuando, a pesar de las decepciones, el padre aún confía en su hijo, aquel enuncia que el misterio del triunfo es conocer cuál es el papel, "cuál es tu papel en este mundo" (2007: 74): conociéndolo se puede ejercerlo y ejerciéndolo se llegar a ser. Hay dos roles que el padre prueba con su hijo y que a nosotros nos interesan

sobremanera: ellos son el de orador y el de actor, puesto que ambos ponen en acción la palabra. Se trata de experiencias, que, aunque ensayadas y artificiosas, remedan experiencias de la vida:

> –Sí, ése es el nudo de la pedagogía –no se cansaba de repetir–, cómo no haber caído antes, y todo el misterio del triunfo y del fracaso y del valer o no valer, y de la voluntad y la pereza, consiste en encontrar o no la cualidad que vive oculta en las profundidades del espíritu. Pero como no hay modo de descender a esos abismos, nos encomendaremos al azar, tanteando las honduras, como hace el pescador, hasta sentir que el gran pez que buscamos ha mordido el anzuelo. Entonces sabremos quién eres tú y cuál es tu papel en este mundo.
> Probaron primero con los discursos (2007: 74).

Es relevante la insistencia del padre en que su hijo llegue a ser un buen actor, puesto que, en forma figurada, parece confirmar la teoría de Ortega (1983: 337) de que el hombre, al existir, tiene que hacerse su existencia. En la novela de Landero "ser es actuar" y para Ortega (1983: 337), nuestra vida es pura tarea e inexorable quehacer y para ser hay que actuar. Para Rosales (1985: 1142), la vida no es otra cosa sino el quehacer que realizamos cada cual; el quehacer que la vida nos da. Pero además, este quehacer es un quehacer en donde nos fundamos. Para ser lo que somos, tenemos que actuar, puesto que el ser del hombre adviene. En definitiva, el hombre, quiera o no quiera, tiene no solamente que hacer su propia vida, sino también su propio ser. Esto es, tiene que hacerse a sí mismo, *autofabricarse*.

El ser del hombre, en el sentido de su ser auténtico y personal, es el proyecto vital. Vivir auténticamente, significa "la inexorable forzosidad de realizar el proyecto de existencia que cada hombre es" (1985: 1144). El proyecto de vida, por consiguiente, es nuestro "imperativo existencial". Este proyecto vital constituye, en última instancia, el ser que somos:

> ¿Actor quizá? El padre planteaba una situación dramática y él entraba en escena y hacía de enamorado, de rufián, de payaso (2007: 85).

En el juego del *backstage*, el padre le ofrece diversas máscaras. En el *backstage* es donde Dámaso se prepara y estudia su papel para salir al *stage*, para entrar en escena; pero él no logra ni siquiera superar las pruebas del ensayo:

> El padre lo dirigía, lo aconsejaba, juzgaba la altura de la voz, el aparato del gesto, el juego de pies, y a veces él mismo –cediendo al ímpetu de su alma en pena de artista malogrado– se lanzaba a interpretar papeles que urdía sobre la marcha, o que quizá tenía largamente ensayados en sus largas horas de soledad entregado al ensueño (2007: 85).

Le experiencia pedagógica se malogra al finalizar la Primera Parte de la novela. Recogemos una secuencia, que se materializa en un signo paratextual: la ilustración de la tapa

de la primera edición del libro. De esta manera se deja al descubierto el fracaso sobre el que se asienta toda la trama de la vida novelada de Dámaso Méndez:

> El horizonte era una franja malva, y al mirarlo Dámaso se sintió conmovido por una vívida, casi insoportable sensación de lejanía. Aquella estampa, con su padre allí inmóvil en primer plano, alto y esbelto como era, cargando el peso sobre una pierna y con el sombrero ladeado, una mano colgando inerte y la otra puesta gentilmente sobre la cintura quebrada, era bonita y era trágica (2007: 86).

Podemos encontrar la significación profunda de los juegos que ponen en relación al padre con el hijo en la teoría de Erving Goffman. El crítico canadiense compara el comportamiento humano con una puesta en escena (Pavis, 1990: 432); el texto social se determina por las relaciones interpersonales. El director de teatro lo representa la autoridad familiar o social.

SEGUNDA PARTE

Bernardo Pérez es quien ofrece al padre la respuesta anhelada a la pregunta “qué iba a ser de mayor”. Ser artista, médico o abogado significa pronunciarse ante los otros, pronunciarse a sí mismo y cobrar una identidad, jugar un rol en el drama de la vida:

> Cuando acabó el concierto, hubo aplausos, y el músico se levantó y repartió entre todos cabezadas de gratitud, y la última y más profunda fue para el padre, que le preguntó qué iba a ser de mayor. Y el otro, con muy buena dicción, contesto sin dudar:
> –Artista, y si puedo, médico o abogado –con lo cual el padre le puso una mano en el hombro y se le quedó mirando fijamente y lo mismo a él el músico. La madre había desmayado la cabeza a un lado y las manos en el regazo, como exhausta y también sus ojos parecían rendidos al vacío. Y Natalia seguía cautiva en su gesto inconcluso.
> Y allí empezó para todos una nueva vida, la última, la irreparable, la que acaso el destino les tenía reservada (2007: 100).

Para Dámaso, el pronunciamiento de Bernardo invalida su rol de primogénito, es decir, ser el primer hijo varón, el hermano mayor sobre el cual se alzaban las esperanzas. Es por eso que la palabra de Bernardo suscita un cambio de rumbo: “¿Qué hacer?”, se pregunta Dámaso, y aún sin encontrar respuesta y “como escenificando su estupor”, se decide a cambiar el rol:

> Quedó deslumbrado por un relámpago de irrealidad. No entendía la secuencia lógica de los hechos que estaban ocurriendo, ni cuál era su papel en el nuevo episodio, ahora que la aventura se bifurcaba y había que elegir entre términos igual de incomprensibles. ¿Qué hacer? ¿Seguir a Bernardo, continuar allí, irse a casa, huir hacia ninguna parte y vengarse así de todos cuantos conspiraban

> contra él? Dio unos pasos hacia el centro de la calle, como escenificando su estupor (2007: 108).

Tengamos presente que Gadamer (1991: 153) observa que la representación dramática es un juego, es decir, tiene esa estructura del juego, consistente en ser un mundo cerrado en sí mismo. Aunque lo que se representa sea un mundo *completamente cerrado* en sí mismo, está como abierto hacia el lado del espectador. Sólo en él alcanza su pleno significado. Los actores representan su papel como en cualquier juego, y el juego accede así a la representación; pero el juego mismo es el conjunto de actores y espectadores. El que lo experimenta de manera más auténtica, y aquél para quien el juego se representa verdaderamente conforme a su "intención", no es el actor, sino el espectador. En él es donde el juego se eleva al mismo tiempo hasta su propia idealidad.

Los actores –explica Gadamer– no cumplen su papel simplemente como en cualquier juego, sino que más bien lo ejecutan para alguien, lo representan para el espectador. Lo que ocurre al juego como tal cuando se convierte en juego escénico es un giro completo. El espectador ocupa el lugar del jugador. Él, y no el actor, es para quien y en quien se desarrolla el juego. Desde luego que esto no quiere decir que el actor no pueda experimentar también el sentido del conjunto en el que él desempeña su papel representador.

En nuestra novela, Dámaso asiste como espectador a todos las invenciones que los integrantes de la familia juegan en la casa de campo. Él no tiene un papel asignado porque ya ha quedado fuera de juego. Todo se transforma en hecho teatral: la casa rural, en la escenografía de una posada de campo, y los acostumbrados personajes familiares, en pastoriles protagonistas de una acción que se representa para ellos mismos y, especialmente, para Bernardo, que comienza jugando el rol de espectador. "Y había algo ostentoso y como fraudulento en aquel cambio" (2007: 125). El padre y Natalia preparan "el escenario magnífico para recibir con dignidad al gran joven Bernardo" (2007: 125).

> Y luego estaba la vestimenta, sin la cual aquellos comentarios hubiesen perdido quizá su oportunidad y su eficacia. Dámaso no sabía de dónde ni con qué dinero, pero ahora Natalia aparecía vestida con pantalones cortos y niquis ajustados, minifaldas de colores, ligeros conjuntos deportivos, siempre grácil y esbelta, y el joven Bernardo la secundaba con elegante desenfado, una sahariana, unas gafas de sol, un pañuelo al cuello con los picos tremolando al aire, unos calcetines arlequinadas, un sombrero de lona de ala baja. [...]. Hasta el padre se había remozado y ahora lucía más juvenil, sin chaqueta, a veces sin sombrero, con sandalias o zapatos finos en vez de los botines, o vestido de sport, con un aire mundanal y atildado nunca visto hasta entonces. (2007: 126).

> Incluida la madre, que llena de nuevas energías trabajaba en silencio para tener la casa limpia, la mesa a punto, y para ir siempre vestida y peinada como si también ella colaborara entre bambalinas en la representación de la obra, en la construcción y el mantenimiento de aquel sueño real. «No debes odiarlos», recordaba Dámaso sus palabras; «al contrario, debes tenerles lástima y quererlos más que nunca». [...]. (2007: 128).

> Sí, era como un teatro, como un sueño, como un espacio ilusorio y sagrado, y había algo enfermizo, algo ominoso, en la discordancia entre la alberca, con su agua impura y laboral, y la escenografía y el refinamiento en el atuendo y en las maneras de los bañistas, como si fuesen ajenos e invulnerables al entorno: a la siega, a la trilla, al sudor de los hombres y al afán de las bestias, al olor polvoriento del cereal, a la naturaleza ya exhausta por aquel largo y tórrido verano… (2007: 129).

Antes de abandonar la escena familiar, Dámaso comienza a acopiar su odio como si de un combustible espiritual se tratara. Participa de una fiesta de disfraces como quien participa de un juego dramático: no hay separación entre el actor y el espectador, sino una tentativa de encontrarle sentido a todo lo sucedido: "El juego dramático [...] apunta tanto a provocar una toma de conciencia en los participantes (de todas las edades) de los mecanismos fundamentales del teatro (personajes, convención, dialéctica de los diálogos y situaciones, dinámica de grupos), como a provocar cierta liberación corporal y emotiva en el juego y eventualmente en la vida privada de los individuos" (Pavis, 1990: 286):

> Y su madre: no los odies, le decía, le imploraba con la mirada. Pero él se dio vuelta en un rapto emancipador de ira y se alejó a trancos con los puños cerrados. «¡Maldito seas!, ¡malditos seáis todos!», se iba diciendo para sí mismo a voces, ciego de rabia y exaltado por la humillación. […]
> Pero se quedó, y hasta participó en la fiesta de disfraces con que celebraron el final del verano. Su padre se vistió de juez por arte de unos ropajes negros y una gran barba visigótica hecha con greñas de maíz, Natalia de odalisca, con el velo en el rostro y unas bombachas de satén, Bernardo de Gran Turco, la madre de geisha, Dámaso de caníbal, y hubo invitados traídos de otros cortijos para darle realce a la fiesta, y cuando al final los que tenían careta se la fueron quitando para mostrar su identidad, hubo alguien, un hechicero con cara de pantera, y que no había hablado nada en toda la noche, que se resistía a dejarse desenmascarar, hasta que entre risas y forcejeos lo descubrieron y resultó ser Águeda, la madre de Bernardo. […] Natalia y el padre y la madre les fueron diciendo adiós con la mano hasta que sólo quedó una nube dorada de polvo al final del camino.
> Y con ellos se esfumó el sueño, o bien bajó el telón y comenzó el primer entreacto de la obra. Todo volvió entonces a su ser primero (2007: 129-130).

La exclusión de Dámaso de la representación de la casa de campo implica el fin de una etapa con las oportunidades correspondientes a su estado: ya no hay más oportunidades escolares y, en cambio, comienzan las obligaciones laborales. El cambio repentino de

situación (la peripecia) conlleva al reconocimiento (la anagnorisis) de estar representando el papel asignado por los demás y el discernimiento de no poder cambiar de rol mientras no se cambie de contexto:

> Cuando se vio vestido con un uniforme marrón con galones, entorchados, hombreras con flecos, botones dorados y gorro a juego, se sintió víctima de una conspiración. El uniforme de sirviente era el signo clamoroso de su ineptitud, y el distintivo que pregonaba el fracaso general de su vida. Ya que no había participado en la representación escénica del sueño estival, y había preferido ser solo espectador, he aquí que ahora reaparecía en este nuevo acto interpretando el papel de bufón que los demás le habían asignado. Con un sentimiento de humillación y de ridículo como no había conocido nunca, con más vergüenza aun que si fuese desnudo, esa misma mañana salió a repartir cartas por las calles y a hacer otros recados, y algunos se paraban a mirarlo y le preguntaban por qué andaba ahora de botones y cómo es que de pronto había dejado de estudiar. Y él contestaba cualquier cosa menos la verdad […] (2007: 148).

Dámaso tiene conciencia de que su vida es una representación teatral y que él va variando de papel hasta ocupar el rol que se le delega después del protagonismo de Bernardo. La Segunda Parte se cierra con la conciencia de que como personaje teatral que es debe realizar una acción, puesto que el personaje (agente, actante, actor) se concibe en función de su acción. Observa Pavis (1990: 7) que, desde Aristóteles, se discute la preeminencia de uno de los términos de la pareja acción-caracteres. Es evidente que uno determina al otro y viceversa. Para la concepción "existencial", la acción prevalece:

> Necesitaba realizar algún acto que lo justificara, que lo salvara de la indignidad. Pero no se le ocurría nada, ningún movimiento, ninguna palabra, y la escena empezaba ya a resultar patética. Era como si se hubiese perdido para ir a parar a un escenario, en plena representación, donde debía interpretar un papel del que no sabía nada (2007: 151).

Confirmamos que la acción es el motor de la fábula y que nuestros personajes solo se definen en función de ella.

TERCERA PARTE

Entre la Primera y la Tercera Parte, desde que Dámaso es expulsado de la casa hasta la época en que casi nómade vive como vendedor, pasan treinta años, que él resume de este modo: "Ésa venía a ser más o menos su vida, su imagen pública, su máscara ante el mundo" (2007: 210).

También Bernardo, simultáneamente, asume máscaras y las fija en unas tarjetas personales:

> y unas tarjetas de visita con doradas cursivas en relieve donde ponía: «Bernardo P. Pérez. Licenciado en Leyes», y en otra: «Bernardo P. Pérez. Profesor de Música», y en otra: «Bernardo P. Pérez. Abogado. Músico. Pintor» (2007: 211).

Estas tarjetas nos recuerdan a las de otros imposteres: Gregorio (*Juegos de la edad tardía*): "AUGUSTO FARONI. Escritor. Ingeniero. Músico. Políglota" (Landero 1993: 152) y Mattia (*Il fu Mattia Pascal*):

> Non avevo ancora biglietti da visita: provavo un certo ritegno a farmeli stampare col mio nuovo nome. Miserie! Non si può forse fare a meno de'biglietti da visita? Si dà a voce il proprio nome, e via (Pirandello, 2006: 98). [Aún no tenía tarjetas de visita: me daba cierto reparo mandarlas a imprimir con mi nuevo nombre. ¡Total ridiculeces! ¿Es que no se puede pasar sin tarjetas de visita. Se da el nombre a viva voz y listo (Pirandello, 1998: 173)].

Acabado el vínculo personal de Dámaso con la familia, solo le quedan las palabras que pueden traer y llevar noticias entre ellos; pero como el padre solo lo nombra para maldecirlo, la conexión se disuelve totalmente. La microsecuencia cuenta con los elementos propios de una puesta en escena, donde el padre interpreta el rol principal de dador o cegador de la vida. La representación resulta absurda a causa del estado de embriaguez del padre; aunque, de todos modos, las concepciones desintegradas que tiene de los otros y de su propia existencia bastarían para dar el efecto de absurdidad:

> –Tu padre echó un discurso al final del banquete. Se subió a la mesa y estuvo hablando qué sé yo cuánto tiempo –le contó su madre en la primera visita que le hizo tras la boda.
> –¿Y de qué habló?
> –Pues ya te lo puedes figurar. De sus manías y de sus cosas. Ya lo conoces. Y lo raro es que, conociéndolo, no hayas sabido buscarle las vueltas para estar a bien con él.
> –Pero, ¿qué es lo que dijo?
> –No lo sé. Había bebido mucho y hablaba a trochemoche. Habló del progreso, del ferrocarril y de la aviación, y de lo mucho que el hombre, si se lo propone, puede llegar a conseguir. También habló de la llegada del hombre a la Luna, y de Carlos Gardel, y de Marconi, el que inventó la radio, y de otras cosas que tú ya conoces. Dijo también que estábamos viviendo un día único, inolvidable, porque allí, ¿cómo dijo?, comenzaba la edad de oro de una nueva estirpe. Yo es que lo conozco tanto, y me sé tanto sus rutinas, que ya no necesito ni escucharlo para saber lo que dice (2007: 212).

> –¿Y de mí dijo algo?
> –De ti no. De ti no dice nunca nada.
> –¿Nada?
> –Sólo te nombra para maldecirte y decir que tú para él ya no existes. Raro es el día que no dice: «Para mí ese hijo es como si estuviera muerto». ¡Dios mío!

> ¿Cómo pudiste rebelarte contra él, con lo mucho que él hizo por ti, que no dormía ni sosegaba pensando en tu futuro?
> –Él me humilló, me cambió por el otro, me abandonó cuando todavía era un niño. ¿Por qué lo defiendes tanto si también a ti te ha amargado la vida? (2007: 213).

La voz de la conciencia de Dámaso alimenta el odio y nuevamente es la palabra la que aviva las relaciones truncas. Si no fuera por esa acuciante voz interior, Dámaso podría vivir separado de su familia de origen:

> Y aquel festín de los sentidos era sólo el cebo para piezas mayores. Porque entonces, en un momento anhelado y temido, comparecía aquella voz interior que lo habitaba y poseía desde hacía mucho tiempo […] (2007: 216).

> «[…] Y odia despacio, muy despacio, para que el fuego no se consuma de una vez. […]» (2007: 217).

Bernardo y Natalia saben qué trajes deben ponerse y qué papel tienen que jugar en el juego de la vida. Tienen conciencia de qué papel representan en la dinámica de la acción y son ellos los que, actuando, hacen mover la obra:

> En otras [fotos], se les veía probándose ropa, Natalia con una pamela y un vestido vaporoso de época, él con traje cruzado y sombrero de gángster, o él de viejo dandy y ella de Lolita, o los dos de rockeros, irresponsables y risueños, como si la vida fuese todo comedia, o un juego donde a ellos siempre les tocaba ganar (2007: 222).

En la dinámica de la acción, el padre de Dámaso es el que pone las reglas del juego en la interpretación que él quiere jugar con su familia. La madre conoce el efecto perlocutorio, es decir, cree que si el hijo pidiera perdón –aunque esto no fuera más que una simulación– produciría efecto sobre su padre. Y como el discurso es una forma de hacer, el padre es el que tiene la potestad de bendecir o maldecir y con esto, ejecuta el poder mágico del lenguaje. Para la madre (seguidora de esta creencia popular, tan propia de los gitanos) él logra que su deseo se cumpla:

> –¡Corre, escóndete que no te vea! –dijo la madre al oír la puerta–. No sea que se ponga rabioso y le dé un síncope. Pero quién sabe si no será mejor que le salgas al paso y te arrodilles ante él y le pidas perdón. Que no te quedes maldito para siempre (2007: 224).

Que la palabra es generadora de mundos lo demuestran las cartas, que espera Dámaso y que luego interpreta con esa libertad creativa a la que nos tienen acostumbrados los personajes de Landero. Dámaso nos confirma que no existe un sentido definitivo y terminante, sino dilatadas interpretaciones que se abren a interpretaciones sucesivas, en las que prima el objetivo de hacer hablar a los signos y descubrir sus sentidos:

> Entretanto, aguardaba con una curiosidad insufrible las cartas de su madre, y analizaba interminablemente las noticias cada vez más escasas que ella le enviaba, enriqueciéndolas con todo tipo de conjeturas, apurando con avidez los más recónditos significados de cada palabra, sometiendo a tortura cada frase para obligarla a confesar lo que él necesitaba conocer, agotándose en el intento de descubrir ocultos yacimientos de sugerencias y alusiones, hasta que convertía las cartas en un embrollo de certezas e hipótesis donde era ya imposible discernir entre lo imaginario y lo real (2007: 239).

Las voces de las cartas se entremezclan con la voz interior y luego se suman las voces de los otros para explicar lo inexplicable. Así la vida se va tejiendo con los hilos de las palabras. La voz interior contrae distintos rostros y como voz enunciadora asume, en general, la voz de la madre y, entonces, los reclamos de la madre y los del hijo se confunden en uno solo. Esa voz interior o voz de la conciencia va conformando un monólogo autorreflexivo que mueve los hilos de la acción hasta transformar la vida de Dámaso y convertirse en un estructurante, hilo conductor, de la acción:

> «¿Vas comprendiendo ahora?», oía decir en un tono de dureza bíblica cada vez que a principios de mes le enviaba un giro postal a su madre. «En cuanto se comieron la herencia, les faltó el tiempo para desaparecer y abandonar a sus protectores a la vejez y a la miseria. Y ahora eres tú, el expoliado, el apestado, el zote y el maldito, quien tiene que sufrir esa carga. ¿Ves cómo al remansarse las aguas de esa turbia historia se ven en su fondo pintados en todo su horror los hilos de la trama?». […]
> Luego, dejó de escribir. Dámaso llamaba por teléfono a una vecina para tener noticias de ellos. Pero un año después, en lo que parecía un intervalo de cordura, le envió una esquela de tres líneas. «Tu padre está mal. Dice que cualquier día va a hacer una locura. Ven a verlo para que te perdone y a ver si le quitas esas ideas de la cabeza».
> «No vayas. ¿Por qué has de pedirle perdón? ¿Por qué debes humillarte ante él? ¿Qué culpa ni culpa tienes tú que expiar? ¿O es que no fue él quien te expulsó del hogar y te desheredó y te repudió, abandonándote a tu suerte? Déjalo que pague por el mal que hizo. Anda que sufra y que se joda, a ver si así el dolor le cura la ceguera en que ha vivido tantos años», oía el soniquete interior cada vez que estaba a punto de acatar el ruego de la madre.
> Y luego, un mes después, de pronto las últimas escenas de aquella triste historia se precipitaron hacia su desenlace (2007: 245-246-247).

La noticia de la muerte del padre llega a Dámaso por la misma vía de la que proceden todas las comunicaciones con su familia: las palabras referidas. Esta vez los portavoces son una vecina y “unos y otros”. Ellos le refieren el suicidio de su padre como un accidente. La autodestrucción puede interpretarse como un anticipo del desengaño o destrucción del ensueño que protagonizarán (en un segundo acto) Natalia y Bernardo. Al lector le queda la

duda de si la causa principal del suicidio no ha sido el fraude de la grandeza de su hija Natalia:

> Una noche, la vecina que le hacía de noticiera lo llamó por teléfono y él partió de inmediato y con el tiempo justo de llegar al final del velorio. Pidió que abrieran la caja para ver a su padre, pero entre unos y otros lograron disuadirlo, y entonces supo que se había volado la cabeza con los dos cañones de la escopeta de caza. «Un accidente», dijo uno, y todos callaron concertados en un mismo silencio (2007: 247).

A la muerte del padre, le sigue la de la madre. Y con ella, la conciencia de que jugar un papel, actuar, es luchar, ser el agonista de una vida. Dámaso comprende que vivir la vida de otro es un destino ineluctable y trágico. La niñez, como un paraíso perdido, se convierte en un símbolo de lo propio y lo auténtico; pero ese papel termina cuando se acaba la inocencia y lo que continúa es la representación escénica de un argumento agotado y de un vivir "de prestado":

> Parecía que ya su vida había entrado en un remanso definitivo, en una especie de vía muerta, y que los años que le quedaban por vivir vendrían despachados ya a granel, cuando un día lo llamaron para comunicarle que su madre había muerto. Fuera de él mismo, era el último personaje que desaparecía de la función. Ahora, sólo quedaba él en escena para seguir representando una obra cuyo argumento parecía ya agotado. «Y es que en realidad yo no he tenido una vida propia desde que dejé de ser niño», pensó durante el entierro de su madre, «porque fuera de entonces todo ha sido un darle vueltas y vueltas a lo ya vivido, un interpretar siempre el mismo papel y las mismas escenas, sin más pasiones ni proyectos que ese recordar y entresoñar aquellos años tan lejanos. Y algo así te ha pasado también a ti, madre, siempre viviendo por cuenta ajena, de prestado, sin otra cosa propia que los recuerdos infantiles», siguió pensando luego, mientras recogía en el asilo sus pobres pertenencias […] (2007: 252).

Recordemos que para Huizinga (1968: 29) el misterio del juego encuentra su expresión más patente en el disfraz. El disfrazado juega a ser otro, representa, "es" otro ser. Ese juego, que lo destaca del mundo habitual, le sirve para salir al encuentro de Bernardo. Dámaso necesita una máscara, un disfraz que oculte su verdadera fisonomía y que le permita actuar con más naturalidad de cara a su cuñado. Una llamada telefónica prepara el encuentro personal. Pero son las palabras susurradas por su propia interioridad las que conducen a la escena decisiva:

> –¿Diga? –se oyó una voz desabrida al otro lado de la línea.
> Dámaso se aclaró la garganta, desfiguró la voz y adoptó una entonación afectada de cortesía profesional:
> –Buenas noches, señor. Preguntábamos por la señora de la casa. Estamos haciendo una campaña de información sobre artículos y complementos para el hogar. […]
> –Aquí no vive ninguna señora –y colgó.

> «¡Es él! ¡Es Bernardo! ¡Al fin lo has encontrado!», oyó un grito de triunfo en su conciencia. «No, no es él. No puede ser». «¡Lo es! Te digo que es él! Y ese Martín Fuentes es sólo un simulacro, probablemente el que le alquila el piso, y por eso el nombre de Bernardo no figura en la guía, porque quizá no quiere que ni tú ni nadie dé con él. Pero, sea como sea, ahí tienes la recompensa a tu perseverancia». «Y ahora ¿qué puedo hacer?» «Ir a su encuentro. Déjate barba, cámbiate el peinado, y entretanto maquina tu estrategia, y luego ve a Madrid y estudia sobre el terreno al enemigo. Observa y analiza sus salidas y entradas, sus itinerarios, sus relaciones, sus costumbres, vigílalo, busca sus puntos débiles, apréndete al dedillo su vida, actúa sin prisas, y aguarda a que el fruto madure en la rama y a que la propia fuerza de los hechos te diga cuándo ha llegado tu momento. Entonces ya verás que lo que no ocurrió en muchos años, ocurre luego en un instante». Y Dámaso siguió escuchando aquella voz, ilusionándose con ella, y así fue como comenzó para él un episodio nuevo, y de acción, en su vida errante pero profundamente sedentaria (2007: 253-254).

La puesta en escena de Dámaso nos lleva por la Prosperidad, barrio al que Landero nos ha habituado[119] y por el que el personaje (ahora asociado en la referencia biográfica) nos traslada irremediablemente al espacio, también familiar en las novelas de Landero, de la indefinición liminar entre la ficción y la realidad:

> Tarde desapacible de un sábado de principios de enero en una calle estrecha y solitaria del barrio madrileño de Prosperidad. Dámaso está apostado en un rincón bajo la marquesina de una pequeña tienda de calzado. Lleva una barba tan espesa y bien puesta que parece postiza, gafas ahumadas, el pelo melenudo, y entre eso y las solapas altas del gabán y el cigarrillo humeante en los labios resulta irreconocible hasta para sí mismo. Para rematar las cosas, la tarde se ha puesto invernal, y ahora hace frío y cae una lluvia fina desordenada por el viento, y apenas se distinguen los contornos de las casas al otro lado de la calle (2007: 269).

La voz de la conciencia es la propulsora de la acción y de la puesta en escena. "Hacer el papel" incluye el uso de un vestuario especial, "segunda piel del actor", en términos de Tairov (Pavis, 1990: 536). El vestuario es un signo, un significante escénico de su situación: el vestuario lo oculta, lo enmascara, lo camufla y, de esta manera, lo define como un hombre tapado, alguien que no puede revelar su verdad y está condenado a representar un grotesco. Pero lo que está más escondido es su voz interior, que lo impulsa y lo anima:

> « […] Abandónate al acontecer. Déjate colmar por la acción. Aquí el destino tiene a cada cual haciendo su tarea, y la tuya de momento es esperar. Pero todos estáis trabajando para un único desenlace. Limítate por ahora a hacer tu papel. Tarde o temprano acabarán saliendo de su madriguera» (2007: 270).

[119] Nos tiene acostumbrados desde su "yo era una especie de macarra de la Prospe" (Prólogo a la edición *Juegos de la edad* tardía) hasta el recuerdo de Abel Bonnard en "Atardecer en el barrio de Prosperidad" (*¿Cómo le corto el pelo, caballero?*).

A poco de andar, el disfraz parece pesar a Dámaso, seguramente porque debe llevar la máscara que eligió sobre otra impuesta por los otros, desconocidos que ven su vestuario como un portador de signos negativos (se transforma en alguien ridículo, pero también sospechoso o intrigante):

> Las gafas, la barba, el pelo largo: ahora, en plena faena y a plena luz del día, se sentía un tanto ridículo con esa especie de disfraz, cuyas ventajas eran de lo más problemáticos, porque si por un lado lo hacía irreconocible, por otro le daba un cierto aire extravagante, y ya había advertido que algunos transeúntes lo miraban con una curiosidad no exenta de aprensión. Y no dejaba de ser absurdo aquello de ir disfrazado y aun así –o precisamente por eso– tener que ocultarse y vigilar de lejos y sentirse a la vez vigilado, y tomar las mismas precauciones que si hubiese comparecido con su aspecto de siempre (2007: 274).

Así como las máscaras se superponen en un mismo personaje, así también se inmiscuye el plano de la ficción en el de la realidad. Landero nos insinúa la pregunta que si siempre estamos actuando, entonces qué es ser uno mismo, lo que Goffman llama el *self*. En la poética landeriana como en la metáfora teatral de Goffman, "el ser uno mismo" está formado por el conjunto de interacciones que tenemos: somos el conjunto de las máscaras que poseemos (Cfr. Goffman, 1959 "Teoría psicológica de los roles", en Pavis, 1990: 432).

Bernardo juega un rol opresor en la realidad de Dámaso y representa otro liberador, en su papel de artista. Es Bernardo o es Berny. Como Bernardo anula a Dámaso. Berny parece condenado a representar cada noche la misma y melancólica función, así por toda la eternidad. Esta doble condición de liberador y condenado promueve en Dámaso una confusa sensación: "Cosa extraña: en aquel momento no sintió ningún odio por él, sino algo parecido a la secreta admiración que le profesaba desde la primera vez que lo vio" (2007: 302). La voz de su conciencia pone lucidez a su turbación: "«¿No te avergüenzas de ti mismo? ¿Es que no oyes a tu corazón, cuyos mandatos son sagrados? ¿Es que no dejarás nunca de ser el pajarillo inerme ante los ojos del reptil? La dignidad que le otorgas no es otra que la que a ti mismo te quitas»" (2007: 303).

En antítesis con la inercia anterior de Dámaso –inercia que lo lleva a escapar de su realidad familiar, de sí mismo– su voz interior termina siendo el agitador de la acción. Pero hasta que la palabra se hace acción visible, va produciendo oscuros cambios interiores:

> Cayó entonces en un angustioso estado de obsesión. Descuidó el trabajo, sufría de insomnio, y a cualquier hora lo asaltaba una letanía de frases que tenían la resonancia de una imprecación bíblica: «Él te expulsó del Paraíso», «Él corrompió a tu hermana», «Él provocó la muerte de tu padre y la locura de tu madre», «Él te arrebató la primogenitura», «Él sembró entre vosotros la semilla de la discordia». Fueron días de alucinaciones, de fantasías, de pesadillas. Tan

> pronto se pasaba los días sin salir de casa, abandonado a la molicie, como se entregaba a una actividad febril (2007: 304).

Hemos observado que la vida de Dámaso Méndez está signada por la actuación de Bernardo y que este último se yergue como su antagonista principal. El odio es el primer propulsor de las acciones de Dámaso y su voz interior o voz de la conciencia –que conforma a lo largo de toda su historia casi un mismo monólogo autorreflexivo– es la que lo moviliza para que, finalmente, actúe y sea quien es. Por ello, aplicando el modelo actancial podemos afirmar que el odio es el destinador (o emisor) que promueve la acción del sujeto y sanciona su actuación y que Bernardo es el destinatario, es decir, el receptor o detentor de la acción del sujeto.

La vida de Tomás Montejo

PRIMERA PARTE

¿Qué pasa cuando no pasa nada? Esta pregunta –insinuada en *Hoy, Júpiter* y desarrollada plenamente en *Retrato de un hombre inmaduro*– alimenta la fantasía de llegar a ser un hombre reconocido por sus libros "cálidos y palpitantes como un pájaro". Tomás Montejo se suma a una antología de personajes-escritores[120] y de profesores-escritores[121] de las novelas de Luis Landero. Con la imagen del pájaro palpitante Landero reaviva lo que él designa "primeras experiencias fundacionales"[122] y nos reconduce a lo que nosotros hemos denominado "el lenguaje como vida".

Por otra parte, a poco de conocer a Tomás, advertimos su inclinación teatral, su tendencia a verse a sí mismo como espectador o actor de su propia existencia. Como espectador, reconocemos su sagacidad de crítico o hermeneuta. Tomás aparece como un discreto intérprete y un hábil interpretador.

Nos interesa enfatizar su concepción espectacular del mundo y de su vida: el jugar a que una cámara lo filma lo coloca en un círculo de luz, lo hace actuar bajo un reflector,

---

[120] Desde la primera novela *Juegos de la edad tardía* (Gregorio Olías-Faroni) hasta la última (hasta el momento de escribir esta tesis), *Retrato de un hombre inmaduro*, los personajes-escritores pueblan de ficción las ficciones landerianas.

[121] Tomás, como personaje escritor-profesor nos trae inmediatamente el recuerdo de Manuel Pérez Aguado de *Entre líneas: el cuento o la vida.*

[122] Landero. "Bienvenidos a Ítaca (El profesor se despide para siempre de sus alumnos)". 2008

implicándose así dentro de un marco escénico particular. Tomás lleva la vivencia teatral en la sangre, concibe las escenas como cuadros vivientes:

> Toma un lápiz rojo y hace una última llamada: «Qué pasa cuando no pasa nada: eso es lo que nos cuenta exactamente Chéjov».
>
> Cerró el libro y miró otra vez por la ventana. A veces le daba por imaginar que una cámara lo grababa en secreto y que se emitían por televisión y en directo algunos pasajes de su vida privada. «La vida privada del profesor Montejo», episodio número 149. Entonces medía sus gestos, era consciente de cada uno de sus actos y se recreaba en ellos para aparecer ante el mundo como un hombre ejemplar. Y, convertido también él en espectador, se veía a sí mismo de lejos en una noble actitud contemplativa: un joven con un libro en la mano, entregado a la tarea ingente de indagar los misterios del mundo, de indagar por ejemplo por qué la monotonía de una tarde ficticia de hacía muchos años, en una remota provincia rusa, llegaba a nosotros cargada de sentido, incesante en su enigma, con todo su nudo inextricable de dulzura y horror. El libro, con su bullicio tan reciente de imágenes, de personajes, de conflictos en marcha, de palabras ansiosas por significar, era en sus manos algo vivo, cálido y palpitante como un pájaro" (2007: 26).

El gusto y la dedicación personal de Tomás por el teatro nos permiten comprender mejor su forma de proceder: no solo como actor, sino en ocasiones como director y espectador de las escenas:

> Mientras bajan juntos le cuenta [a Marta] que enseña Lengua y Literatura y que está haciendo una tesis para dar clases luego en la universidad. ¿Una tesis? Sí, un estudio sobre el teatro, porque él es un enamorado del teatro, y se adelanta a abrirle al puerta del ascensor y hace un gesto teatral para cederle el paso. ¿No le gustaba también a ella el teatro, ese artificio maravilloso donde todas las artes, la poesía, la pintura, la música, la danza, el color, la voz, el gesto, se juntan y armonizan para mostrar la vida en toda su mágica complejidad? (2007: 41).

Tomás vive en la disyuntiva existencial de la literatura y la vida. Él habita en el efecto de las palabras. Es un hablante, en su doble condición, tanto de "producción" como de "interpretación" de los enunciados. Su acción reside, principalmente, en el uso que hace de las palabras, en sus "actos de lenguaje":

> Y mientras espera (veintiséis años, catedrático de instituto, chaqueta de pana color miel, camisa blanca, pantalones vaqueros, tesis en marcha, «La poética del silencio en el teatro contemporáneo», y un horizonte más que prometedor de publicaciones, conferencias, congresos, tribunales, debates, honores académicos, además de su vocación secretamente atesorada de escritor), piensa: «Qué ridículo, qué absurdo es todo esto. ¿Se puede saber qué haces aquí a estas horas, esperando a una adolescente, ignorante y frívola, y un poco ramplona, como tantas y tantas alumnas, cuando tenías que estar ya en la clase, comentando, exponiendo, interpretando a Chéjov, cumpliendo con tu deber?», y mira el reloj y otra vez se llena de un sombrío presagio de alarma. «Vete,

> huye, ahora que estás todavía a tiempo. Sigue tu senda, acuérdate de Hipólito, de Fausto, de Eneas, no permitas que nadie te aparte o te distraiga de tu misión en este mundo». Pero luego, «¡Qué tontería!», piensa. «Te dejas seducir por los mitos y te asustan las fábulas. ¿Por qué vas a huir, a ver, de qué incertidumbres y peligros? ¿Cuál es tu drama, de dónde tus lamentos? Porque si quieres llegar algún día a ser escritor, tendrás que ir llenando al paso las alforjas con las experiencias propias del camino. Ensanchar tu corazón con libros y vivencias. Pero ¿por qué tienes que andar con tanto miedo por la vida?» (2007: 42-43).

Todos recordamos la escena en la que a Jesús le presentan una mujer que ha sido sorprendida en flagrante adulterio y Él –lejos de condenarla–, inclinándose se pone a escribir con el dedo en la tierra (Jn 8, 1- 11). Esa actitud de Jesús que repite en dos momentos, la de ponerse a escribir con el dedo en la tierra, permanece casi en la oscuridad, como si no tuviera sentido. Quizá Jesús finge no oír las acusaciones: se inclina y escribe en la tierra como para hacerse el desentendido. La misma reacción asume Tomás, quien tiene palabras, puede interpretarlas, pero no logra decirlas. Pero Tomás no puede decirlas porque la inexperiencia para "el cortejo" le muestra su propio límite lingüístico-vital:

> –Di algo, sabihondito.
> ¡Sabihondito! He ahí la entrada en escena, tan sutil, tan prometedora, de un diminutivo. Tomás no sabe qué decir, pero aun así quiere decir algo, una frase que, al abrir la boca, resulta ser sólo un borbotón de aire, un hondo suspiro de zozobra. Sonríe, se remueve en el banco, toma un palito del suelo y traza unas líneas en la arena; luego las borra. Qué podría decir él si desconoce el arte juvenil de la amistad y del cortejo, de las palabras fáciles y alegres, de los decires desenfadados, de las risas volátiles, del floreo coloquial. Se siente torpe, desabrido, ridículo (2007: 69).

De pronto, las palabras son accionadas, transfiguradas en iconografía literaria. Al acontecer, producen el efecto esperado: la activación de la vida por obra de los juegos del lenguaje. Y nótese que no es la vida común la que se precipita por la chispa de una palabra, sino la vida portentosa que expresan los juegos del lenguaje de la literatura:

> Pero de pronto, como a instancias de una palabra mágica, un mundo entero de portentos se abre ante él y, ¡oh maravilla!, lo que estaba cerrado y oscuro se vuelve inmenso y luminoso, y la mente se le llena de motivos, de imágenes, de datos y de citas, de ricos despojos supervivientes a las largas y reposadas tardes de lectura, un yacimiento inagotable de raras experiencias, y entonces habla de las alamedas y fuentes de Antonio Machado, de los parques otoñales de Juan Ramón Jiménez, del huerto de Melibea, de los jardines de las *Mil y una noches*, de los bosques encantados de Shakespeare, de las florestas bucólicas de Garcilaso, donde canta la filomena y suenan la flauta y el rabel, y de muchos otros lugares semejantes al que ellos ocupan en este momento, y tras la larga disertación miraron en torno y todo cuanto les rodeaba les pareció nuevo y misterioso (2007: 69).

Los juegos del lenguaje empujan la historia amorosa y la alusión de Scherezade nos conduce al centro de la poética landeriana: "contar no es un juego inocente[123]"

> Y mientras la primavera avanzaba hacia su consagración, vinieron otros domingos, otros festivos, otros atardeceres, otras historias de dramas, de cuentos, de novelas, como si fuese Scherezade y en cada encuentro renovara el derecho a una próxima cita. Y así, un día le contaba la historia de Robinson Crusoe, cómo naufragó en una isla desierta y vivió en ella más de veinte años, y cómo se las arregló para sobrevivir, para reinventar casi desde el principio la civilización, el mundo cómodo y burgués (y aquí explicaba qué quería decir esto de burgués, un término que no se debe usar a la ligera, y se explayaba tanto en la teoría que ella tenía que pedirle que siguiera adelante con la historia, «¡Venga, sabihondo!, no te pongas tan escrupuloso con las palabras»), […] (2007: 87).

El objeto de las palabras es el mismo que el de la vida: hay que traspasar umbrales, hacerse real. Por lo menos, así es para Marta, quien entiende "el cuento o la vida" como una disyuntiva, en la que un término excluye al otro. Tomás, en cambio, parece interpretarlos como sinónimos:

> Pero los cuentos cansan, y aburren, y acaban fastidiando, y todo ese viejo y amable artificio, por muy bien artificiado que esté, hay un momento en que no basta, las palabras no bastan, y los oyentes quisieran saciar la sed de aventuras en las mismas fuentes de la vida y en este mismo instante. Entonces, en mitad del relato, se produce un suspiro, y esa mínima exhalación resuena tan honda que de pronto se hace evidente, también para el narrador, la profunda oquedad en que se asienta la existencia. Y así, a veces Marta suspiraba y se quedaba absorta, ausente, difuminada la mirada en una lejanía ilusoria. ¿Sería la nostalgia que nos produce el afán nunca satisfecho de vivir? ¿O era quizá que estaba pensando en el otro, en Leoncio Suárez, añorándolo, acompañándolo con el pensamiento por los mares del mundo? (2007: 88).

Cuando Tomás se propone conquistar a Marta, "socratizándola", se expone a mucho más que a una tarea pedagógica: pretende traspasar el umbral de la literatura a la vida; quizá porque como Manuel Pérez Aguado comprende que si no es posible enseñar literatura, sí se puede poner a los alumnos (en este caso, su "alumna") en disposición de dejarse seducir por ella. Y luego, la historia que seduce hace que el seducido se entregue al seductor, que es quien tiene la palabra y la pronuncia:

> Sí, ésas eran sus armas. De forma que ahora leía y releía, y subrayaba y anotaba, no para sus alumnos o para su carrera académica, sino para ella, para hechizarla con la pócima de la sabiduría, con el señuelo de una tradición milenaria que él aligeraba para convertirla en amenos cuadros antológicos, en

[123] "Las historias a veces nos recuerdan que contar no es un juego inocente. Por medio de historias mitológicas se han inventado patrias y dioses en nombre de los cuales se muere y se asesina. Scherezade se salva gracias a su talento narrativo, y en *Las mil y una noches* hay muchos personajes que escapan de la muerte gracias a que se saben una buena historia". Landero. *Entre líneas: el cuento o la vida*: 79-80.

> amables anécdotas, en elegante mundanía, y todo para intentar seducir a una muchacha insustancial, una entre tantas, cuyo mejor encanto era la juventud, y una inocencia que aún no se había resuelto en simpleza y en trivialidad. Pero él la educaría, sería su maestro, la iría moldeando a su gusto, refinándola, socratizándola, la rescataría de las tinieblas de la ignorancia, del fango de la vulgaridad, qué mejor tarea para alguien que, como él, creía en los valores emancipatorios de la educación, en los efectos balsámicos del saber, en el grave e inviolable pacto moral entre la cátedra y el pupitre, entre el aula y la plaza, entre la escuela y la ciudad, fuera del cual acechan siempre la servidumbre y la barbarie (2007: 88-89).

Tomás se compenetra con el teatro, le confiesa a Marta que su verdadera vocación es la de actor y como tal, le revela su fascinación por las voces (tonos, timbres, cadencias y modulaciones), por el texto y el hecho teatral. Representa para ella diversos papeles, asume diferentes funciones actanciales y se hace, de esta manera, variable, original, nuevo e inesperado frente a los ojos enamorados de Marta:

> Desde la adolescencia, Tomás se inventaba entrevistas con sus escritores más queridos, imitando sus voces tal como él se las imaginaba, estentórea e irreverente la de Rabelais, ronca y solemne la de Homero, dulce y socarrona la de Cervantes, estridente y huraña la de Quevedo, teatral y afectada la de Byron, y así muchas más. Lo había llevado muy en secreto, pero ahora se lo contó a Marta, advirtiéndole de que eran tontunas de muchacho, manías de juventud, y le interpretaba algunos fragmentos escogidos. Porque en el fondo a él lo que le hubiera gustado es ser actor. Actor y dramaturgo. Como Shakespeare, como Molière. Ésa era su verdadera vocación. De hecho se sabía de memoria pasajes enteros de obras dramáticas de todas las épocas, desde la *Orestíada* a *Esperando a Godot*, y sobre todo de los clásicos españoles, y se los recitó, poniendo primero en antecedentes al ilustre senado del argumento y de la situación, aquí está el escenario, éste es el decorado, las bambalinas, las luces, la tramoya, señoras y señores, la función va a empezar, y saliendo luego a escena e interpretando su papel con todo lujo de modulaciones, gestos y movimientos, y al final ella aplaudía y él saludaba con muy gentiles reverencias. Porque el amor es así, pensaba Tomás, rejuvenece, aniña, suelta la lengua […] (2007: 90-91).

¡Lo que puede el lenguaje!: crear palabras para crear el amor, la verdadera comunicación entre los seres. ¿Por qué todas las palabras que aluden a Marta alcanzan de un vuelo la cima de su significado? Porque los amados se dan nombres como una muestra de su íntima confianza y porque darse nombres significa hacer nuevas todas las cosas:

> Un día, sin embargo, todo se resolvió de repente como por arte de magia. Estaban sentados en un banco del parque y entonces él, después de que ella lo llamara Sabihondo y Zampalibros, sintió el deseo irreprimible de llamarla también con otro nombre. Empujándose unos a otros, al momento le acudieron muchos a la mente: como con las letras de Marta se hacía Trama, de allí salieron Tramita, Ramita, Ranita y Ratita, y por el oficio de sus padres y un poco del suyo, Panaderita, Miguita, Cortecita, Hogacita, Mendruguito: no altos

> apelativos líricos, como Belisa, Nise, Galatea, Guiomar o Dulcinea, sino motes sencillos, de andar por casa, que fueran a un tiempo tiernos y burlones. [...]
> Ella correspondió con Buhito, Tomasito, Cerebrito, Tomy, Tom –de pronto habían creado un repertorio de signos privados–, y cuando se les agotó o más bien se cansaron de la inventiva, enlazaron las manos y se miraron fijamente a los ojos. «¡Ratita!», «¡Buhito!», y ella entonces alzó la cara, se puso muy seria para asumir y hacer suyo el instante fundacional que estaban viviendo. ¡Lo que puede el lenguaje! (2007: 93-94).

Cuando el lenguaje se prodiga entre Tomás y Marta, ellos se convierten en sus discursos, se hacen dueños de sus palabras, y se unen:

> Y el resto ya fue muy fácil. Él la besó apenas en los labios, un roce casi inmaterial, y luego la abrazó y se hundió en la espesura de su cabello y en la fragancia de su carne. «Tonto», dijo ella, y el se sintió feliz, y triunfante, como si acabara de conquistar un reino, y cuando la besó por segunda vez y ella se abandonó a sus brazos y a su lujuria, supo que la encrucijada se había resuelto en un instante de una vez para siempre (2007: 94).

Hemos comprobado cómo en esta Primera Parte Tomás y Marta son causa y efecto de su discurso amoroso. Son causa porque los juegos del lenguaje están motivados por el amor que prodiga uno a otro. Son efecto porque las palabras los hacen ser, los constituyen en los amantes que son.

SEGUNDA PARTE

En la Segunda Parte los juegos del lenguaje entre Tomás y Marta devienen en juegos eróticos. Nuevamente el juego es el móvil que acciona los impulsos vitales:

> Y luego el placer de pasar de profesor a amante, y ella de niña boba a mujer sabia, juego que ambos conocen y que a veces les permite ser maravillosamente impúdicos (2007: 112).

La ficción es el juego preferido por Tomás. Su imaginación lo lleva irremediablemente a la ficción dramática que cuando no se plasma en la vida-real lo hace en su vida-mental, pues en su mente agitada viven simultáneamente otras vidas paralelas y posibles. Pensar en una situación se convierte en una oportunidad más para construir el personaje que desea ser:

> Y quién sabe si un día, andando el tiempo, entraba en la Academia. ¿Por qué no? Y cerraba los ojos para enmarcar mejor la ensoñación y se veía a sí mismo vestido con, ¿con qué?, ¿con chaqué?, ¿con frac?, ¿con pajarita y cuello alzado?, ¿con presillas y celuloide?, y tal era el verismo de la escena que empezaba a sentir ahogos y a estirar el cuello intentando liberarse de la presión. Y luego estaban las manos. [...] Además se notaba la cara rígida como una máscara porque no sabía qué expresión poner, y como no podía girar el cuello

> tenía que moverse todo de una vez, como los cabezudos de las fiestas, para corresponder a quienes lo saludaban y aplaudían, de modo que la visión, que tan placentera se las prometía al principio, acababa convirtiéndose en una pesadilla. Así que casi siempre resultaba más descansada y plácida la realidad que la ficción (2007: 115-116).

Tomás –como el profesor Manuel Pérez Aguado– es consciente de que "La vida, de pronto, tiene un argumento, y se parece mucho a una novela" (Landero, 2001: 86). La vida, un relato en busca de narrador, nos reconduce a la teoría ricœuriana de la identidad narrativa (tema que hemos tratado cuando nos ocupamos de *El mágico aprendiz* y con el que podríamos traspasar el análisis de todas sus novelas):

> Tras muchas dudas, finalmente una mañana fue a ver al editor y cerraron el trato. Y Tomás sintió entonces que allí comenzaba un capítulo nuevo de su vida (2007: 145).

Esch o la anarquía es el libro que Tomás analiza en la clase, en la que tiene como alumna a Teresa. Los malentendidos del lenguaje operan como una puesta en abismo entre la ficción de Esch y mamá Hjntien –personajes de Hermann Broch, en *Esch o la anarquía*– y las vidas de Tomás y Teresa:

> «Aquí, no…», pero con puntos suspensivos, es decir , que ella quiere repetir la frase entera pero le falla la voz, y él sin embargo entiende que mamá Hjntien le está diciendo que aquí no, que mejor en otra parte, y por eso Esch pregunta, también con la voz ronca: «¿Dónde?». ¿Veis? Eso es un malentendido –y mira a Teresa, sus ojos verdes y brillantes clavados en él, y una expresión que tan pronto es de entrega incondicional al relato como de una cierta distancia crítica que parece encubrir a veces un reproche–. La vida está llena de malentendidos. ¿Comprendéis la importancia del lenguaje? Una palabra mal usada, o usada a destiempo, o mal interpretada, y de pronto las cosas ya son otras. Somos dueños de las palabras, pero en ocasiones somos sus esclavos. De nosotros depende una cosa o la otra (2007: 196).

Los malentendidos, con los que cerramos esta Segunda Parte, nos remiten a Wittgenstein para quien los malentendidos se originan en la confusión de ciertos usos o juegos lingüísticos, puesto que el significado de las palabras depende del contexto en que las usamos. Además, los malentendidos nos colocan en el espacio de los equívocos; nos reconducen, siempre, a una verdad problematizada.

TERCERA PARTE

El discurso de Tomás busca convencer a su auditorio del valor persuasivo de la palabra literaria. Al hacerlo, pone de manifiesto las diversas funciones del lenguaje: la

emotiva o expresiva, puesto que deja en evidencia lo que siente; la conativa o apelativa, ya que la comunicación se centra en sus alumnos; la referencial, porque se refiere al arte literario; la metalingüística, debido a que se centra en el código de la lengua; la fática, ya que al tratarse de una clase, interrumpe y continúa su exposición, pero atento a que se lo comprenda; y la poética, puesto que todos sus recursos expresivos alcanzan una cima estética, que es con la que persuade a sus alumnos.

Tomás plantea la clase como un juego teatral: se coloca una máscara e interpreta un texto en un escenario que se recorta dentro de los límites de un salón, en donde cabe un auditorio apoltronado para presenciar cómodamente la puesta en escena. Pero Tomás sabe que no hay representación teatral sin la complicidad del público: éste tiene que jugar el mismo juego que él:

> Tomás recordaba que años atrás aún era posible interesarlos, y hasta impactarlos, con algunos pasajes de la historia de la Literatura, la poesía romántica por ejemplo, con sus desenfrenos sentimentales, sus noches lúgubres, sus cantos a sí mismo, la obscena exhibición del yo, la rebeldía indomable, la insurrección espiritual, el amor a la libertad, la altivez, la pureza, el desprecio a la muerte, las correrías de Byron, los delirios de Poe [...] (2007: 227).

Tomás percibe que hay algo que obstruye el juego y encuentra que los “reality shows” pueden ser causa de este cambio en las reglas del juego, puesto que, desaparecido el texto, solo quedan en la escena los actores en competición unos con otros. Si bien los actores se exponen a vivir en una trama intrascendente, buscan momentos de clímax, audaces circunstancias para sorprender al público. Los alumnos se han identificado con estos fuegos de artificio y Tomás entiende que su juego convencional (ludus) no puede concursar con el juego espontáneo y anárquico (paideia) de la televisión:

> Así era entonces. Pero luego se pusieron de moda en la televisión los *reality shows* y, de la noche a la mañana, las impudicias y audacias de aquellos poetas empezaron a parecerles cursis y apocadas al lado de las truculencias diarias de la gente de a pie (2007: 227).

> «¿Qué puedo enseñar yo», se preguntaba a veces. «¿Qué valores puedo transmitir?». Había un montón de palabras que se habían ido quedando viejas, inservibles. Ríos semánticos antaño caudalosos y hoy casi secos, y de cuyas aguas estancadas ya no podía beberse. (He ahí otra idea para un ensayito de unas doscientas páginas: «Cementerio de palabras ilustres», o «Palabras en el asilo», o «Museo de vocablos»). Como otros muchos, se sentía depositario de un legado histórico que en pocos años había perdido su autoridad y su prestigio. Ya casi nadie se tomaba en serio el saber escolar. ¿A quién podía interesarle el pensamiento de Kant, las Guerras Púnicas, los versos de fray Luis, el teatro de Chéjov o los significados de los antiguos mitos? (2007: 229).

Sabido es que en el teatro *hablar es actuar y actuar es hablar* (De Toro, 1992: 23). En Tomás convergen el hablar y el hacer (lo que Pavis llama *performancia discursiva*): la palabra es material de seducción. Muchas veces Tomás hace que en ella confluyan las diversas funciones del lenguaje. Su discurso premeditado y estudiado alcanza su punto culminante en las clases de literatura, ámbito donde el discurso se manifiesta como una forma de hacer. Como sujeto hablante, Tomás se siente más afianzado en su rol docente, "actúa" por medio del habla, puesto que con su enunciado dice algo y hace algo, sobre todo para Teresa, a quien se dirige el acto de lenguaje:

> Aguardaba con trémula ilusión el momento de entrar en el aula donde Teresa parecía esperarlo también con ansiedad. Para ella, como si se tratara de mensajes en clave, ideó lecciones de amores desiguales, quiméricos, pero no siempre inasequibles, Petrarca y Laura, Dante y Beatriz, Poe y Virginia, Antonio Machado y Leonor, […] (2007: 231).

> Teresa escuchaba con la cara entregada toda a lo inefable de aquellos mágicos idilios. Y Tomás hablaba y hablaba para ella, y para ella recitaba versos de memoria mientras le sostenía la mirada hasta donde se lo permitía la audacia (2007: 232).

A las palabras de la clase les siguen las palabras de una carta escrita como un deber escolar y la corrección también escrita, y luego el diálogo sobre las palabras escritas espontáneamente porque Teresa también es escritora… Estos juegos del lenguaje permiten que la acción avance, al tiempo que se produce una progresión en las enunciaciones. Todo un mundo se teje con palabras y ambos se ocupan de entrelazar con ellas sus propias historias:

> Dos horas y más le llevó corregir la carta e idear las señas secretas que podía reenviarle. Anotó en los márgenes: «Me gusta cómo escribes», «Esta frase está llena de sensibilidad», «Tienes una letra muy bonita…», y después de mucho dudar: «…bueno, como su dueña», «Lo de la catástrofe espiritual es discutible: comer frutos silvestres y hacer el amor bajo la luna no parece tan catastrófico, ¿no crees?», y al final: «Me dejas intrigado. ¿Se atreverá el amado a emprender el viaje? ¿Llegará a su destino? Ya me contarás» (2007: 234).

Durante las clases particulares Tomás y Teresa intiman verbalmente, al tiempo que las palabras del maestro presentan historias de amores, que como continuas puestas en abismo nos permiten asomarnos a una consumación amorosa y a su desenlace. Los actos del habla llevan asociados dos conceptos: el significado de las historias (lo que dicen las palabras) y la fuerza (lo que hacen las palabras). Pero más que "afirmar, jurar, pedir, ordenar", es decir, más que la fuerza ilocutoria, nos interesa observar la función perlocutoria (la influencia que las palabras ejercen sobre Teresa), para concluir así que la expresión lingüística de Tomás

consiste tanto en decir algo, como en hacer algo. Verificamos que el texto landeriano se abre al análisis de la Pragmática Literaria como una teoría de la acción, ya que manifiestamente los hablantes ejecutan actos de habla:

> Cuando la conversación decae, abrumada por tantas y tantas novedades, Teresa le pide que le cuente, para ella sola y sin censura, alguna de esas historias eróticas que él se sabe, y que tan bien sabe contar. Después de muchas dudas y de algunos pudores, «Cualquiera diría que te estoy pervirtiendo», y de mucho insistir ella, «Al fin y al cabo es una clase particular de literatura», se decide a contar los amores de Tancredi y Angelica, las bellas y afortunadas criaturas de *El gatopardo* durante aquellos días ya inolvidables de noviembre de 1860 («¡Noviembre, ¡qué casualidad!», dice Teresa) (2007: 255-256).

La pareja intercambia mensajes intrascendentes: «De pequeño tuve un perro que se llamaba Julio», «Siempre tengo las manos frías»..., con los que sostienen el hilo de la comunicación, ponen en común sus mundos particulares. Los juegos del lenguaje son seguidos por juegos dramáticos. Teresa da la réplica: responde con sus gestos y, a partir de ello, el juego y el contra-juego constituirán el motor esencial de la dinámica de esta nueva pareja:

> «Hmmmm, me encanta tu colonia»- Él hunde la cara en su cabello buscando también su secreta fragancia y luego siguen hablando, tan de cerca que mezclan sus alientos y se rozan las mejillas y enseguida los labios, muy suavemente, sin dejar de hablar, como si aquello fuese un accidente más de la conversación. Se les quiebra la voz, y las frases se les desmayan apenas salen de la boca, pero siguen hablando, recreándose en el placer desazonado de no gastar apenas el deseo, de posponer el momento de entrar en posesión de lo que ya se tiene, esperando todavía un poco más, «De pequeño tuve un perro que se llamaba Julio», «Siempre tengo las manos frías», «Me gusta el olor del tomillo», buscándose y rehuyéndose, ganando en fugaces instantes de avidez, hasta que los besitos huérfanos, azarosos, se convierten en un único beso, torrencial, hondo, interminable (2007: 258).

En la diversidad de juegos, hay uno al que podríamos llamar “juego previo”. Si empleáramos la terminología de Meyerhold (Pavis, 1990: 287), diríamos que en esa instancia el actor representa una pantomima antes de abordar a su personaje y de reconstruir la situación dramática. Pero si bien en el texto landeriano el juego corporal va siempre acompañado del discurso, también hay microsecuencias preliminares al juego del rol que buscan interpretar los amantes. “Te quiero”: bastan estas dos palabras para soltar las amarras y tomar parte de nuevos juegos y dejarse llevar por el influjo que las palabras operan en sus imaginarios amorosos:

> –Te quiero –dice de pronto Teresa, la boca entreabierta, los ojos brillantes, como empapados de la misma lluvia que cae en la oscuridad de la calle

> desierta, más hermosa que nunca, y tan joven que Tomás siente una emoción tumultuosa hecha de pánico y de júbilo.
> –También yo. Te quiero –dice casi sin voz, y esas dos palabras tan viejas y tan gastadas, le suenan nuevas, tal como los mejores poetas consiguen en sus mejores versos.
> Apunta la copa pero sigue paladeando el sabor de Teresa, su saliva de vainilla y de sal, el aroma íntimo, enloquecedor, de aquella criatura prodigiosa y hasta hoy inalcanzable.
> Cuando salieron del café caía una lluvia fina e inconstante. Caminaron cogidos de la mano, pero enseguida se detuvieron para abrazarse con el impudor y la codicia de amantes veteranos (2007: 259).

Si a la acción le precede la palabra que la hace posible; a la acción le sigue también la palabra. La palabra es el motor que alimenta las relaciones, el que las hace posibles y genera los cambios:

> Vivían en un continuo estado de celebración. En el coche, en los parques, en calles oscuras, a veces tiritando de frío, fueron profundizando en las caricias, cada vez más íntimas y ansiosas. Y Tomás, que no había escrito nunca versos, intentaba cantar ahora la gloria de sus senos febriles a la intemperie de aquellos anocheceres invernales […] (2007: 262).

A una pregunta de Teresa que Tomás interpreta como una señal, como una valiosa unidad que responde a las reglas del código amoroso, le sigue la urgencia de integrar esa señal a la composición de un mensaje y actuar en consecuencia:

> –¿Y qué podemos hacer?
> –No lo sé, amor mío. Llévame a algún sitio, adonde tú quieras.
> «A algún sitio», pensó Tomás. Sí, aquél era el momento, aquélla la señal que esperaban.
> Cruzaron la calle abrazados bajo la bóveda resplandeciente, tomaron un taxi, y poco después llegaron al lugar donde al fin se juntaban en un único espacio las calles de la ciudad con los caminos de su mundo interior (2007: 264).

Tomás es un hermeneuta, un intérprete de la representación de su vida, con su método él propone un sentido y hace hablar a los signos y nos muestra que no existe un sentido definitivo y terminal, sino una amplitud de interpretaciones:

> Entonces sintió la culpa de no haberse sentido culpable hasta ahora, ni cuando inició su relación con Teresa –y también a ella le contaba historias y la deslumbraba con un talento del que en el fondo carecía–, ni cuando la engañó con el cuento del cursillo didáctico y del nuevo libro que estaba escribiendo para ausentarse del hogar, ni siquiera cuando se informó en los anuncios por palabras de las condiciones de los apartamentos por horas porque intuía, sabía, que el momento de la rendición incondicional estaba ya cercano. [...]
> Pero, luego, saliendo a flote de aquella inmersión purificadora, empezó a contarse el mismo cuento de otro modo. Era sorprendente que ella no le hubiese preguntado nunca por sus idas y venidas, ni que desconfiara de él, ni que tuviera celos. Sí, era curioso, revelador. Clara señal de lo poco que él le

> importaba, de la indiferencia, si es que no menosprecio, hacia sus posibles correrías amorosas. Que él pudiera ser infiel, que pudiera perderlo, a ella le daba igual. Ni una suspicacia, ni un reproche, ni una corazonada, ni un enfado por sus ausencias y tardanzas. Sí, era evidente que Marta no lo quería, o que quizá… y aquí se detuvo requerido por una intuición, petrificado en un gesto de sagacidad. Entonces no sólo no se sintió culpable, sino agraviado. Porque ahora tenía celos de que Marta no tuviera celos. Y se acordó de aquel episodio del *Lazarillo* en que Lázaro y su amo ciego comen a medias un racimo de uvas y el ciego deduce al final que su criado lo ha engañado porque, mientras él comía de dos en dos, Lázaro callaba. «Sí, ella presiente, sabe, ¿cómo no iba a saber?, que la estoy engañando, y si no dice nada, una de dos: o es porque no le importa, o es (y esto es lo más verosímil) porque ella se las está comiendo de tres en tres» (2007: 266-267).

Tomás interpreta la realidad a la luz de los textos que ha leído y analizado. De la alusión del *Lazarillo* a la de los protagonistas de *El amante de Lady Chatterley.* Con esta última no solo actualiza una serie de tópicos eróticos, sino que tiene una implicación crucial, ya que reanima la oposición entre el vitalismo y el intelectualismo de la novela de David Herbert Lawrence.

Teresa plantea la “mise en scène” como si estuviera ante la cámara y supervisada por Tomás, su amante y director:

> –Cuenta hasta diez y entras.
> Y él contó y entró y fue como hallarse en un escenario ya listo para la representación. La luz estaba apagada y por todas partes, en las mesillas, sobre el televisor, en el suelo, ardían velas de colores, y el aire estaba impregnado de perfumes frescos y selváticos. Y en el centro de aquel confuso palpitar de claroscuros, estaba Teresa, vestida de un modo distinto a como había venido […]
> –Adivina quién soy.
> –No sé, pareces un genio del bosque.
> –No. Soy Lady Chatterley, y tú eres Mellors, mi amante. Es de noche y estamos en el bosque, rodeados de estrellas (2007: 267).

En la Segunda Parte hemos comprobado cómo los amantes interpretan los signos y juegan con todas las interacciones imaginables entre los textos que conocen y las escenas que representan como si la vida se tratara de un hecho teatral.

Las vidas de Dámaso Méndez y Tomás Montejo

TERCERA PARTE

En el capítulo 6 (“Las servidumbres del amor”, Tercera Parte) las tramas argumentales de las vidas de Dámaso Méndez y Tomás Montejo comienzan a ligarse en forma gradual: En primer lugar, la persecución detectivesca conduce a Dámaso hasta el instituto en el que trabajan Bernardo y Tomás. La indagación y la observación ocupan esta primera fase. En segundo lugar, Dámaso y Tomás se implican en la resolución del caso expuesto por el primero y lo hacen como si se tratara de una novela policial. La acción prima en esta segunda etapa. Por último, cuando se nos revela que las vidas de Dámaso y Tomás nos llegan a través de la novela escrita por Tomás, confirmamos la dependencia de uno y otro. En el desenlace de esta tercera etapa la acción se remansa y empieza la literatura.

Por otra parte, prosigue la historia clandestina entre Tomás y Teresa. La aventura amorosa constituye el anclaje más fuerte con la segunda parte. La relación continúa explorando la analogía de la vida con la literatura:

> En una de las citas recordó a mamá Hjntien, que hacía el amor en el más absoluto mutismo, sin una palabra ni un suspiro, porque «en el silencio se esfuma el pudor, y sólo la palabra ha creado la vergüenza».
> –¿Te acuerdas de esa frase?
> –Sí.
> –Me impresionó mucho. ¿Y no te gustaría que yo fuese como ella? ¿Que hiciese el amor tímida y callada?
> –No, me gusta como eres.
> –Es que yo no soy así. En el fondo yo soy muy vergonzosa, no te puedes imaginar cuánto. Pero tú, con tus libros y tus polvos de papel, me has corrompido (2007: 286).

La privacidad se hace pública, puesto que Teresa confunde a Tomás con un detective enviado por Marta y malinterpreta y vuelve a asociar su propia realidad con la de unos amantes literarios:

> –Entonces –y descorrió los visillos–, quiero que hagamos el amor aquí mismo, mientras él nos vigila. ¡Tómame! –y no contenta del todo con la escenificación, cuando ya estaban desnudos y trabados, le pidió que al mismo tiempo llamase a Marta por teléfono–. Llámala como si estuvieses en una biblioteca, estudiando, para que así ella crea que el detective la engaña con investigaciones falsas. […] Además, está en el *Decamerón*, tú mismo me contaste el cuento de los amantes que se las ingenian para hacer el amor delante del marido. ¿No te acuerdas?
> Y, como siempre, él cedió a aquel juego que los unía […] (2007: 288).

La palabra como vehículo del saber literario se convierte en Tomás en un arma de seducción que le permite traspasar la frontera entre la literatura y la vida y lo conduce a plantearse el lenguaje como acceso a lo ontológico:

> En tanto que ahora, ahí estaba: encenegado en una pasión adolescente, usando su saber y sus luces para seducir a una muchacha –tal como había hecho también, por cierto, con sus pobres alumnos–. Porque ésa había sido su apuesta pedagógica: abaratar su ciencia y convertirla en pasatiempo para ganarse el aplauso del público. ¿Y no era eso demagogia, muchachería, farsa y desvergüenza? Un vulgar farsante, eso es lo que él era. […] Y aquí les salió al paso una pregunta que lo dejó paralizado de espanto: «¿Quién soy yo», y luego: «¿Qué hago yo en este mundo?» (2007: 294).

Teresa, en su papel de alumna, interpreta el rol de aprendiz y, como tal, es inexperta en el desciframiento de los signos que se propone dilucidar. Ella malinterpreta la mudanza en actitud de Tomás: él, que había buscado en ella el sentido de su existencia. “la vieja e insidiosa ilusión de tocar el sueño con las manos [...] Algo que siempre había encontrado sin esfuerzos ni riesgos en los libros” (294), se halla ahora desanimado, y ella cree que él necesita hablar con Marta, cuando en realidad, necesitaría hablar con ella y hablarse a sí mismo con sinceridad:

> Teresa notó enseguida que algo muy profundo había cambiado con él. «Tranquilo, tranquilo», le decía, y lo abrazaba y lo mecía como a un niño indefenso. «Ya hablarás con tu mujer (2007: 294).

> Tranquilo. Verás como al final todo se arregla». Y Tomás callaba, quería decir frases que se le truncaban en el camino, y nunca fue para Teresa más elocuente y sincero que entonces (2007: 295).

Alumna y maestro representan la ida del cuento a la vida (y en esto Teresa quiere identificarse con don Quijote) y de la vida al cuento (como Simbad, Tomás vive una aventura y luego la cuenta). Teresa, en cambio, primero lee y luego intenta vivir lo leído. En términos landerianos, “todo eso es vivir”:

> Y él: «No sé, no sé», impaciente, exasperado, deseoso de acabar cuanto antes con lo que le parecía una farsa por parte de los dos. «¿Sabes? Tú en el fondo eres un cobarde y le tienes miedo a la vida, esto es lo que te pasa», le dijo un día Teresa. «Lo tuyo es la literatura. A mí sin embargo los libros se me quedan pequeños, son sólo el punto de partida para empezar a vivir». Tomás se sintió asqueado de aquellas palabras vacías y pretenciosas que él mismo había usado cuando mejor le convenía (2007: 295).

Así como Dámaso es asediado por una voz interior que explicita el mandato materno, así también Tomás actualiza en su ser la voz de una conciencia que busca impulsar una transformación haciendo resonar ejemplos que parecen extraídos de sus clases de literatura:

> Sus armas principales serían –y volvió a sus papeles– cuatro normas básicas de conducta para navegar en tiempos revueltos, cuatro fórmulas mágicas, las cuatro patas donde asentaría su ambicioso proyecto de regeneración. Allí delante las tenía. Grábatelas a fuego en la conciencia. Y si pudieras cambiar de ciudad, mejor aún. Otros ámbitos, otras gentes, otras costumbres. Hablas con Marta, le cuentas tu historia de hijo pródigo, de oveja descarriada, de marinero que quiso desafiar a las sirenas, de Fausto hechizado por el diablo y Margarita, de…, ahí había materia, por cierto, para un tratado de unas cincuenta páginas. Todos esos héroes que se purifican y agigantan a través de los errores y las penalidades, Edipo, Orestes, Santa María Egipcíaca, Raskolnikov, Iván Illich y tantísimos otros. ¡Qué de proyectos tenía para los próximos años! (2007: 306-307).

El cotejo de las dos mujeres –Marta y Teresa– le permite a Tomás ahondar en dos maneras de ser: una más unida a la vida, el puro existir sin más; y otra más próxima a los libros, más teatral. Ambas mujeres se introducen en su vida y discontinúan su rutina de hombre de letras. El amor termina siendo para Tomás, la experiencia clave para buscar el equilibrio entre la vida y los libros:

> Porque no se trataba sólo de escribir un libro sino de llevar sus enseñanzas a la práctica. Eso es, encontrar un equilibrio entre la vida y los libros. [...]
> Marta. Ella también era sencilla, no como Teresa, tan invencionera, tan teatral, que tenía la cabeza llena de pájaros literarios. No, Marta era natural, transparente. No estaba intoxicada de palabras, ni se inspiraba en los libros, sino que se limitaba a ser como era y a vivir sus días sin mayores retóricas. Y no había leído a Marco Aurelio ni a Montaigne. Aprender de ella, eso es lo que debía hacer. ¿Qué era poco soñadora e imaginativa? Bueno, ¿y qué? A ella le bastaba con el mero existir. Ser, nada más (2007: 308-309).

Para la estructura interna de la novela, el encuentro de Dámaso y Tomás permite la confluencia de sendas vidas que, avanzando en forma paralela, se unen finalmente en una misma historia. Si pensamos que además de personaje de ficción, Tomás juega el rol de autor de la novela compuesta y organizada en estas dos grandes partes, la concurrencia de estas vidas (e incluso la dependencia de una y otra) puede comprenderse como la equiparación de los planos del cuento y la vida. Por otra parte, algunos diálogos entre Dámaso y Tomás nos permiten establecer coordenadas con la mítica pareja de Gregorio y Gil (*Juegos de la edad tardía*) y, de esta manera, se implantan junturas con otros textos que se incluyen en estas nuevas biografías y en otras que aún no conocemos y que podrían estar por venir:

> Ése era el paisaje de su intimidad. Hablaron, bebieron cerveza y enseguida pasaron a tratarse de tú. A Dámaso le hubiera gustado estudiar, ser perito agrícola, por ejemplo, o veterinario –sus padres habían sido campesinos–, o profesor de literatura y escritor, como Tomás. Tomás le restó importancia a aquellas ambiciones. En realidad, el hombre siempre estaba descontento con su suerte. Ésa era su grandeza y también su condena.

> Y fue entonces cuando surgió de un modo espontáneo el viejo, el inevitable, el siempre novedoso y democrático tema de la felicidad en este mundo
>
> "Beatus ille". Aquella carpeta juvenil, desempolvada por entonces, lo había ayudado mucho a desengañarse del espejismo de Teresa y a reconciliarse sentimentalmente con Marta. ¿Por qué la gente en general no es feliz? ¿Y qué era la literatura sino una indagación y un catálogo de variantes sobre ese enigma, que contenía y multiplicaba a todos los demás? (2007: 312-313).

El próximo libro de Tomás, su obra entresoñada, reúne los logros y objetivos de esta y de todas las novelas de Landero. La palabra, que llega como la semilla creadora de la realidad, nos dice que el discurso es una forma de hacer. Esta idea de que las palabras son actos –que parece tomada de la acción teatral o de la teoría wittgensteiniana de que *hablar es fundamentalmente un modo de acción*–, es, en realidad, la idea del logos que funda toda la obra de Landero. Siempre, las posibildades de ser o de haber sido, como parte de la búsqueda de la identidad, y la palabra que "nombra" y que crea la vida de las criaturas parlantes:

> Estaban en la trastienda, como otras veces, se había tomado un par de whiskeys y se encontraba enardecido, inspirado, de modo que siguió hablando de aquella obra entresoñada donde habría sitio y ocasión para todo, todo mezclado, lo real, lo ficticio, lo lógico, lo absurdo, lo vasto y lo menudo, su propia vida entera y verdadera, el que había sido y el que ahora era, sí, pero también sus vidas desatendidas, el que sería, el que fuese, el que hubiera sido, y tampoco se detenía allí el juego de las identidades, porque si lanzaba la red del verbo sobre el mundo para atraparlo en todas sus fantásticas formas y dimensiones, entonces él era también el que hubiera soy, el que habría fui, el que hube sería, el que sea sido, porque allí donde llegara la palabra llegaba con ella la semilla creadora de la realidad [...] (2007: 320).

Recordemos que en *Investigaciones filosóficas,* Wittgenstein determina los vínculos entre nombrar y describir (1988: 69). Dice que no están a un mismo nivel: nombrar es una preparación para describir. Nombrar no es aún en absoluto una jugada en el juego de lenguaje, como tampoco colocar una pieza de ajedrez es una jugada en el ajedrez. Al nombrar una cosa todavía no se ha hecho nada, por lo tanto, el lenguaje que emplea Marta en el tapiz, lenguaje que nombra y describe, no alcanza a constituir un juego del lenguaje, en el sentido del nombrar que alcanza el logos dentro de la dinámica de la acción creadora del Verbo activo:

> Entonces se acuerda: el tapiz que había tejido Marta para ilustrar y celebrar los primeros tiempos del idilio. Aquel tapiz quizá no era ni siquiera un relato: no contaba: le bastaba sólo con nombrar. Ésta es la casa donde viviremos. Éste es el jardín. Éstos son nuestros hijos. Éste es el perro. Y aquí miren al profesor con birrete y varita. Vean la vida desplegada en unas pocas viñetas esenciales. ¡Ah, la pequeña Simbad!, que daba cuenta de los humildes prodigios de la vida, piensa mientras busca el tapiz en los maleteros, en el fondo de los armarios, en

> bolsas y maletas, entre mantas y sábanas, lleno de pronto de una actividad frenética y de una nostalgia inconsolable de los tiempos aquellos de la juventud. Recuerda versos de Petrarca y de Ronsard sobre la fugacidad de la vida […] (2007: 321).

Hemos comprobado que en la Tercera Parte se producen novedades en los vínculos entre las parejas binarias (Dámaso-Tomás; Tomás-Teresa; Tomás-Marta), en las comparaciones (Marta-Teresa), que se actualizan cotejos (Simbad-don Quijote) y que todo ello alimenta antiguas relaciones entre el cuento y la vida.

CUARTA PARTE

Las cartas –citadas, leídas, esperadas, robadas– adquieren una importancia peculiar en la vida de Tomás (y también en la de Dámaso). Ellas llevan y traen palabras, que han sido meditadas por sus emisores, y que habilitan a los receptores a demorarse en la interpretación, a metaforizar los significados. Las tansposiciones permiten establecer asociaciones al punto que Tomás parece querer confirmar el postulado rortyano de que la verdad se construye en base al lenguaje (Cfr. Rorty, R., en Otero León, 2008: 101):

> [...] y sólo entonces comenzó a leer la primera carta, palabra a palabra, línea a línea, volviendo sobre cada frase como si se tratara de un texto poético o sagrado (2007: 330).

Cuando Tomás descubre las cartas de su rival, Leoncio Suárez, redescubre con ellas su rol en el arte de amar. Así como, oportunamente, identificamos a Teresa con don Quijote y a Tomás con Simbad (pues la alumna representaba la ida del cuento a la vida y el maestro, de la vida al cuento); así también ahora establecemos un paralelismo y una diferencia: pues en este momento Leoncio es quien juega el rol del auténtico Simbad, aventurero de la vida, en contraste con Tomás, que no ha vivido más aventuras que la de los libros. El estilo literario de Tomás y la "falta de estilo" de Leoncio nos reconducen invariablemente a especular sobre el lenguaje como vida en la narrativa de Luis Landero. Las cartas de Leoncio no tienen el valor artístico para tratarlas como epístolas, pero en ellas "latía la vida en toda su misteriosa cotidianidad":

> Tomás pensó al principio que aquel hombre carecía por completo de imaginación. Pero enseguida comprendió que para él, su vida marinera, y el continuo viajar por todo el mundo, era una forma de rutina como cualquier otra. Leoncio Suárez era un auténtico Simbad, en tanto que él no había viajado ni vivido más aventuras que las de los libros. Sus mares, sus países, sus naufragios y tifones, eran las estanterías de su biblioteca.

> La escritura de Leoncio Suárez era pobre, hecha con frases rudimentarias, y no había línea sin alguna falta de ortografía. Pero a Tomás, acobardado por la catástrofe sentimental que estaba viviendo, y cómplice ya de su enemigo, le pareció que aquél era el estilo seco y vigoroso de los hombres de acción. Sus sutilezas de lector, de escritor, de profesor, le parecieron amaneradas y tramposas ante aquel verbo escueto que ignoraba, o despreciaba, las más humildes galas de la retórica pero donde latía la vida en toda su misteriosa cotidianidad. (2007: 330-331).

Tomás es consciente de que en el escenario de la vida los actores aprenden un libreto y lo representan con la mayor fidelidad posible, haciendo creer a los otros que esas palabras son, también, fieles a la verdad. Además es consciente de la finalidad comunicativo-persuasiva de la retórica amorosa y como buen conocedor de las reglas y recursos del lenguaje, emplea las técnicas de la elocución y las figuras retóricas, que domina merced a sus actividades literarias:

> Pero no, no, no. Esa burla no es digna. Relativiza las cosas, sé más humilde, intenta comprender. ¿Qué importancia tienen las palabras dichas por decir, como en un juego? Tú también le dijiste a Teresa muchas cosas en las que no creías, fruto vano de un momento de inspiración, de un golpe de audacia, de un arranque de libertad. Y el gusto de convertir fugazmente la vida en escenario, y la tentación de aventurarse en alguna que otra novedad, y las antiguas e inviolables y dulces reglas de la seducción… Sí, también tú a Teresa le dijiste algo así, que Marta era una buena mujer, carente de sensibilidad e imaginación pero buena mujer, y no por convencimiento sino para que Teresa se sintiera ante la otra distinta, única, elegida, como exigen los tópicos de la retórica amorosa (2007: 332).

Sin pertenecer al mundo de las letras ni del teatro, Leoncio y Marta se apropian de las palabras y de los recursos del hecho teatral para componer un amor clandestino. Con esto, no solo desplazan a Tomás del rol de marido engañador, al de marido engañado, sino que declinan su exclusividad como hombre de letras, pues son otros los que pasan a vivir de las palabras y haciéndolo, anulan su protagonismo. Aun los personajes nuevos que se integran al tablado se suman sabiendo que el mundo es un escenario, donde cada uno desempeña o juega su papel.

La lectura de las cartas intercambiadas entre Marta y Leoncio le permite a Tomás el acceso a un lenguaje privado, en donde los significados de las palabras van emergiendo del contexto literario construido por Tomás. Él mismo se pregunta hasta dónde era real ese lenguaje que pasaba de la insinuación a la osadía, sugiriendo que todo no fuera más que retórica, usos lingüísticos, ilusiones de realidad. Sea cual fuere la verdad, esas cartas tienen para Tomás un valor documental, vivencial, que acapara toda su atención por encima de otros textos más relevantes, desde el punto de vista literario:

> […] los decorados, el texto y la dirección escénica de lo que parecía una obra teatral–, con objeto de sincronizar la representación de aquel adulterio consumado a distancia. «Así que esto es lo que soy», pensó Tomás. «Un pobre Charles Bovary. Quién me lo iba a decir».
> Se recreó en la exactitud metódica de sus actos para escapar al pánico que lo iba ganando por momentos. «De modo que también ellos se han inventado sus polvos de papel», se dijo. «También ellos su mundo de palabras». ¿Y hasta dónde eran reales las palabras? ¿Hasta dónde llegaba el compromiso con ellas? […] Ninguna novela, ningún poema, ningún texto podía compararse a la pasión que lo atormentaba ahora ante el deseo de leer las cartas que Marta le había escrito a su amante (2007: 334).

Con la correspondencia entre Marta y su pretendiente se construye la historia y se proyecta la acción hacia un tiempo por venir. El uso del modo condicional arroja a un tiempo potencial, el futuro de la relación de los amantes. Por otra parte, la comunicación postal desenmascara el conflicto vincular entre Tomás y Marta, desavenencia que se mantuvo prácticamente oculta durante toda la novela:

> Regresó a la mesa tambaleándose un poco, más que por el alcohol porque así lo exigía su dignidad maltrecha. Leyó las tres últimas cartas. Leoncio Suárez ya sólo hablaba (y es de suponer que también ella) del proyecto de fuga. Él iría a buscarlas a Madrid, y, en cuanto pudieran, partirían los tres hacia Marsella: allí los esperaba el barco donde vivirían, listo para zarpar. «Pronto sabré el día exacto en que llegaré a Madrid. Será entre el 15 y el 20 de junio». Y luego: «Lo de dejarle una carta a tu marido explicándole todo y pidiéndole perdón, no me parece mal. Ya tendrás tiempo de hablar con él más tarde, cuando se desengañe. Y lo de ir a España cada pocos meses para que él pueda ver a Clara y pasar algunas temporadas con ella, también me parece un buen arreglo» (2007: 336).

Las cartas entre Marta y Leoncio Suárez son las únicas fuerzas que mueven la acción de la vida de Tomás, de la hija del matrimonio y de la pareja adúltera. Las promesas adelantan, incluso, las posibilidades de la acción. Las palabras que se prometen los amantes funcionan como la intriga y el suspenso de la propia vida novelada de Tomás. También la vida de Marta se convierte en una novela, pues ella se suma a la novela de aventuras de la vida de Leoncio:

> A media tarde, cuando Marta fue al colegio a recoger a Clara, se precipitó al escondrijo y allí estaba la carta. La leyó de rodillas, atropelladamente, tomando al vuelo el contenido, y luego más despacio, memorizando lo esencial. Leoncio Suárez llegaría a Madrid el 14 de junio (2007: 367).

Pero no todo son cartas en esta última parte de la novela que nos ocupa. Hay confidencias cruciales entre Dámaso y Tomás. Ellas confirman la imbricación de los contenidos de las dos historias de vida. Hacia el final de la obra, Dámaso le confiesa a su

interlocutor el sentirse dominado por una voz, que en un primer momento nosotros hemos asociado con la voz de la conciencia y que a poco asumimos como enunciadora de la voz de la madre operando en su inconsciente. Dámaso la asocia, en cambio, con la voz tutelar del demonio, y así lo expresa en el capítulo titulado "Confidencias. Un pacto secreto":

> Quiero decir, bajar a los abismos del odio, como quien dice al mismo infierno, allí donde es posible escuchar la voz de la divinidad que preside aquel reino sombrío y maravilloso. Y eso, no durante unos días, o unos meses o años, sino durante toda la vida. Toda la vida consagrada a servir, como un anacoreta, a ese dios, o a ese diablo, dulce y cruel a un tiempo, déspota, amoroso, omnipotente y protector (2007: 356).

Promediando la Cuarta y última parte de la novela, leemos que la historia de Dámaso ha cautivado tanto a Tomás que decide escribirla e ir, así, cambiando el rumbo de su oficio de escritor. Vuelve, de esta manera, sobre un asunto capital en la poética landeriana: el cuento o la vida como dos caras de una misma moneda, pero esta vez Tomás insinúa elegir la flor de la vida y no la miel del cuento; sin embargo, novelar la vida ficticia de Dámaso es libar en la miel. Con todo esto, Landero nos reconduce a esa sutil frontera que separa la literatura y la vida y parece invitarnos a leer la ficción como realidad y la realidad como ficción:

> Tomás no pudo evitar la idea de que allí había en bruto una novela. «En realidad», pensó, «el mundo está lleno de historias, y eso es lo que me ha faltado a mí: más gentes y menos personajes, más vida y menos libros. En adelante, libaré en la flor y no en la miel» (2007: 357).

Ingresar en la casa de Bernardo supone para Dámaso y Tomás –además de la experiencia de vivir en carne propia una novela de aventuras– una doble revelación: por un lado, confirmar que el éxito de Bernardo y Natalia ha sido una farsa; y, por otro, corroborar que la tramoya ha llevado a los farsantes a una doble vida, una para aparentar o engañar y otra para sobrevivir. Esta revelación de los roles que han jugado se ve interrumpida por la realidad: aparece en escena Bernardo y con él, la voz interior de Dámaso que lo anima a hacer justicia y convertir, de esta manera, la novela de aventuras en un *thriller* policial:

> Durante un rato estuvieron hablando en susurros, comentando los pormenores de la historia. Los dos comenzaban a entrever algo de su trasfondo. ¿No parecía todo una función teatral cuyas piezas, incluido el *atrezzo*, estaban allí reunidas después de que se hubiera disuelto la compañía y archivado para siempre la obra tras una única e irrepetible representación? ¿Qué significaba si no aquella doble versión de las vidas de Bernardo y Natalia, la magnífica pero fingida por un lado, y la real y prosaica de la carpeta por el otro? Era como si los espectadores hubiesen asistido a la puesta en escena de una historia ficticia, y luego –como segunda parte de la obra– al ir y venir de los actores en sus existencias cotidianas, una vez que se habían despojado de sus máscaras y de sus caracteres ilusorios. Claro que, en ese caso, ¿quién había sido, o actuado,

> de público?, iba a decir Tomás, pero en ese momento se oyeron unos pasos lentos y pesados que subían por la escalera y que fueron a detenerse allí mismo, tras la puerta del piso. Oyeron un jadeo, y luego un trajín de llaves, y cómo una entraba en la cerradura, y vieron girar el pestillo y el entornarse de la puerta, en cuyo vano apareció recortada en negro una figura que reconocieron al instante.
> Tomás se quedó paralizado en un ademán de levantarse, el rostro lleno de sorpresa y terror, pero Dámaso dio un salto con una agilidad que a él mismo le pareció irreal y retrocedió unos pasos para ganar terreno y dominar el panorama, con el brazo extendido cuanto daba de sí y la pistola apuntando a la puerta. Unos segundos antes, al oír los pasos en la escalera había oído también la advertencia de su voz interior: «Ahí lo tienes. Tal vez se trata de una casualidad o tal vez no, pero éste es el momento que tanto has anhelado. ¿Ves como hiciste bien en traer la pistola? Recuerda que os usó y os destruyó a todos, también a la pobre Natalia, como acabas de ver. Hazle pagar por todo el daño que os hizo. ¡Vamos, prepárate para recibirlo como se merece!» (2007: 382-383).

La voz interior se convierte nuevamente en un monólogo autorreflexivo que lo invita a actuar y cambiar definitivamente la vida y la novela:

> «¡No le dejes hablar!», oyó el clamor de su conciencia. «Desconfía de ese corazón de manteca que tú tienes. ¿No ves que intenta seducirte con palabras, como hizo con todos los demás? ¡Vamos, dile quién eres y aprieta el gatillo! ¡Mátalo! ¡Extermínalo! ¿No ves que eres débil y no puedes entrar en guerra con él?» (2007: 383).

No se produce el asesinato. Se produce, en cambio, una confesión que opera como la muerte del personaje interpretado por Bernardo. Como un reflejo de *Juegos de la edad tardía*, Bernardo revela que con sus mentiras respondió a un mandato paterno que no podía eludir:

> Así que, sin saber cómo, por contentar a su padre, que tantas ilusiones había puesto en mí, empecé a fingir, primero una pequeña mentira, apenas una mínima corrección de la realidad, una pincelada de maquillaje, un retoque, una mejora, o un callar ciertas cosas, y luego otra, y otra hasta que llegó un momento en que ya no hubo forma de parar… (2007: 388).

Bernardo actualiza la pena y la gloria, inseparables del afán, y con ello justifica una vida escrita a “doble columna”. Con este desahogo arribamos a la epifanía de la novela, a la manifestación de la verdad de un hombre condenado como un sísifo a avanzar con una carga superior a sus fuerzas, la de la imposición de la avidez de gloria, y la conciencia de que esa carga surge como un reto a la muerte:

> «Que si fui o no una víctima, me preguntaban antes. Júzguenlo ustedes mismos. Consideren el caso de alguien que dedica toda su vida a perseguir inútilmente una ilusión. Toda la vida caminando, o más bien intentando avanzar, con una carga enormemente superior a sus fuerzas. Desde que era casi un niño, desde que alguien, queriendo redimirlo, sembró en él la semilla

> maldita de la ambición ilimitada, de la lucha sin tregua, del triunfo y del poder por única bandera. Y la tentación de retar a la muerte oponiéndole el conjuro de un nombre y de una obra. Y le convenció –cosa fácil, por otra parte– de que había nacido para la gloria y de que su misión en este mundo era alcanzarla a cualquier precio. Y ésa ha sido mi vida: tratar de cumplir la misión que tenía por condena. […]» (2007: 390).

Como un reflejo de *El mágico aprendiz*, Bernardo encarna al héroe, y con este rol juega el papel necesario para salvarse y salvar a los otros de las precariedades de su condición humana. Su juego del rol que le han adjudicado los otros se convierte en una lucha, en el sentido estricto con el que Huizinga (1968: 29) entiende el término, es decir, una lucha por algo, una pugna a ver quién reproduce mejor algo.

Hay un proyecto vital que se construye sobre Bernardo, pero que no tiene en cuenta que es privativo de él descubrir cuál es su propia, auténtica necesidad y luego decidirse a serlo. Aunque para Rosales (1985:1149), el proyecto de vida no es electivo, sino imperativo y, como el destino, no se puede modificar ni corregir. Tampoco es posible sustituirlo, ni en última instancia, prescindir de él: se puede traicionarlo y nada más.

Decíamos que Bernardo es un producto montado por el padre y por Natalia, "un héroe real con el barro de la ilusión [...] una criatura a la que le otorgaron atributos y poderes poco menos que sobrenaturales" (2007: 395). En este constructivismo de la personalidad, Bernardo no es el participante más activo:

> Todos construyendo un sueño, un ideal, una ficción, donde él, Dámaso, parecía haber representado el papel de descreído, de hereje, tan necesario quizá para que los otros se reafirmaran en sus creencias y quimeras.
> Miró alrededor y le pareció que aquel lugar era un santuario, el mísero espacio de un sueño materializado, con algo también de recinto teatral, y que ellos, Bernardo y él mismo, con Tomás como figurante, eran actores que estaban representando la última escena de la obra. Poco después caería el telón y allí comenzaría la vida de verdad, o los ensayos para un nuevo espectáculo (2007: 395).

El final de la novela exhibe el pasaje de la vida al texto o del texto al texto porque el último capítulo de la vida de Tomás es una carta, que ensambla directamente con el comienzo del relato de su vida, texto correspondiente a la novela *Hoy, Júpiter*:

> Palabras y palabras. Un laberinto de papel en el que el mensaje de Marta era el último texto, por ahora, que había venido a abrir una nueva galería en sus días entreverados de ficción. «Éste es mi mundo», pensó entonces. Recordó la tarde lejana de su adolescencia, cuando un día se retiró a su cuarto, abrió un libro y decidió ser un hombre de letras. Lo demás, lo que se llamaba vida, había sido sólo un sueño, un paréntesis, y ahora volvía a enlazar con aquella tarde, y con su única y verdadera posibilidad de salvación.

> Cuando comenzó a anochecer, Tomás Montejo no había abierto aún la carta. Su mente estaba en otro lado, en otro texto. Había sacado una carpeta sin estrenar para empezar a tantear una novela que se le había venido ocurriendo en los últimos días y que era como si ya estuviese escrita, un relato que en realidad eran dos historias entrelazadas, sacadas del barro mismo de la vida, y que eran la de Dámaso y la suya propia, unas cuatrocientas páginas, calculó, y de las cual tenía ya pensado hasta el título. Por la ventana entraba una leve brisa de verano. Miró al cielo. Aún no se distinguían las primeras estrellas. Sí, bueno o malo, aquél era su mundo, y ahora, como Ulises, después de algunas peripecias, regresaba finalmente a su hogar. Y aunque el dolor era mucho, tampoco la esperanza era poca.
> Tomó un lápiz, lo afiló a conciencia, y escribió la primera frase. Sí, allí empezaban para él las verdaderas aventuras (2007: 399-400).

Evidenciamos la dicotomía entre ser un hombre de letras o vivir el sueño de la vida, que se plantea como el gran juego del lenguaje que estructura todos los movimientos emprendidos por Tomás.

Corroboramos que *Hoy, Júpiter* se nos presenta como el gran teatro del lenguaje: la dialéctica de los diálogos y situaciones nos muestra los diversos juegos dramáticos que dinamizan a los personajes-actores. Dos años después de esta novela, Landero publica *Retrato de un hombre inmaduro* y revalida este pacto de lectura: "¿Ve? Ya estoy otra vez divagando. Pero no me negará que es bonito hablar y debatir. Jugar con las palabras y los argumentos. ¡Y degustar la oreja del prójimo con labios elocuentes! No hay mejor fiesta que la fiesta verbal. ¡Qué gran teatro!" (2009: 115).

Hemos comprobado, también, que para el padre, Dámaso y Bernardo se definen en virtud de las acciones que llevan a cabo en el contexto del relato; ellos no son hijos, sino actantes, agentes de una determinada acción propulsada por él.

II. 2. Convergencia entre hablar y hacer. Funciones actanciales en *Hoy, Júpiter*

> *"Era difícil de entender, qué pretendían, qué papeles representaban, para qué esperanza trabajaba cada cual, qué ensueños sustentaban"*.
> (Landero, 2007: 126).

Aunque Dámaso, Bernardo, Natalia, Tomás, Marta o Teresa estén individualizados, en esta instancia del trabajo no los trataremos como personajes en un sentido llano, sino como actantes (recordemos que un actante puede ser un personaje, un grupo de personajes o un personaje colectivo). Entendemos que la noción, acuñada por Greimas, alude a una función totalizadora que no puede ser confundida con el personaje, no solo porque este último resulta

singularizado por rasgos distintivos que lo diferencian, sino porque el método actancial se aparta de cualquier práctica substancialista que considera al personaje casi como un ser real y existente. Por tanto, procuraremos establecer un modelo o estructura profunda de las acciones, es decir, intentaremos trazar una "gramática" de las acciones del texto.

> La virtud que encontramos –afirma De Toro[124]– en esta forma de dar cuenta de las acciones es que permite abandonar toda descripción subjetiva y substancialista del personaje, centrándose en *su función* y no en lo que el crítico piensa que el personaje siente o piensa. Sin duda el modelo tiene un carácter bastante mecánico como todo modelo, pero al menos provee un instrumento de análisis necesario para determinar y especificar las acciones en el teatro (1992: 178).

Los ejes sintácticos elementales de las dos supersecuencias de la novela están constituidos por dos parejas sujeto/objeto. El sujeto de la primera narración es Dámaso. En torno a este primer actante se organiza el deseo de la acción, esto es, entraña el movimiento del primer texto. El sujeto de la segunda narración es Tomás, que también es una fuerza orientada hacia un objeto arduo.

Por otra parte, Bernardo y Natalia, agentes de la primera narración, devienen en seres duales. Desde *Juegos de la edad tardía*, los héroes landerianos protagonizan la acción narrada (la vida real) y llevan una segunda existencia (la vida artística), que van desarrollando en forma paralela, aunque a menudo se esfuercen en unificarlas. Luis Landero nos ha ido acostumbrando a observar a sus criaturas en la doble perspectiva: la del papel y la del actor.

En este trabajo intentamos distinguir actantes, actores y roles e indagar si los personajes pueden asumir simultánea o sucesivamente diferentes funciones actanciales.

Para llevar a cabo nuestro análisis, fijamos nuestra atención en determinadas escenas, pues, categóricamente, las secuencias[125] marcan los compases de la acción en la poética landeriana. De Toro delimita la secuencia como "un tramo de acción que tiene un desarrollo lineal completo en sí mismo (coherente)" (1992: 177). En *Entre líneas: el cuento o la vida* las escenas son definidas por Landero como:

> lo más importante del arte narrativo, porque es a través de ellas como se va expresando en cada momento la visión de la realidad. Una escena puede

[124] De Toro 1992: 178.

[125] A propósito de *El guitarrista* y "lo perfectamente construidas" que están las novelas de Landero, el escritor admite que parte de alguna planificación antes de ponerse a escribir: "Soy incapaz de escribir sin una estructura previa. Lo cual no quiere decir que los elementos de esa estructura sean inamovibles. Al contrario, la estructura es una garantía para no perderte, para no ir por galerías colaterales. Una vez que te pones a escribir es cuando empiezas a conocer a fondo la historia. En función de eso, la estructura puede modificarse. La historia la tengo muy clara, así como los personajes, los nudos, etc. Eso no es bueno ni malo, es un método, una forma. También tengo mi espacio de libertad, porque la literatura es un mundo imprevisible. En este sentido, se trafica con una idea romanticoide de que si planeas la novela, la estás abortando. ¡Qué tontería!" (Velázquez Jordán, 2002: 5-6).

> definirse como la unidad narrativa más breve desde el punto de vista estructural. Gramaticalmente, cabría compararla con los párrafos. Como en el cine, al pasar de una escena a otra suele cambiarse la perspectiva, y con ello el tiempo y el espacio, y a veces incluso el protagonismo. Una novela se hace fundamentalmente con escenas. Si el novelista fuese un labrador, las escenas vendrían a ser los surcos (2001: 128).

La estructura externa de la novela comprende cuatro partes y cada una de ellas está conformada por ocho capítulos, que abarcan –en general– entre dos o tres secuencias cada uno.

Hemos seleccionado, en primer término, dos microsecuencias (correspondientes a escenas en el teatro tradicional), que nos permiten segmentar el inicio de los hechos revelando, con ello, funciones actanciales decisivas para el desarrollo total de la acción. En segundo término, hemos analizado dos macrosecuencias (actos, en el teatro tradicional), formadas por sucesivas microsecuencias, que manifiestan lo nuclear de las situaciones dramáticas. Finalmente, establecimos las supersecuencias, que dan cuenta de la estructura global y sentido total del texto.

De la Primera Parte escogimos dos tramos de acción con un desarrollo completo en sí mismo. La primera de las microsecuencias está tomada del capítulo 5 “El padre. Siesta de verano. Todo un maestro” y revela el reconocimiento de frustración por parte del padre, primer motor de la acción. Su autocrítica: “Cuarenta y cuatro años. Y en ese tiempo, ¿qué hecho yo de provecho?” (2007: 49) despierta la conciencia de insatisfacción y el afán de gloria en el círculo de acción, en el que él actúa como fuerza dominante.

La segunda microsecuencia del capítulo 2 “Qué pasa cuando no pasa nada” descubre el verdadero mundo de Tomás y una temprana elección: “Me voy para siempre a leer” (2007: 27). La literatura aparece como posibilidad de salvación de un mundo que brinda escasas satisfacciones y, a la vez, son los libros los que dan las claves para descifrar los conflictos y enigmas de la vida.

Reconocemos que los Sujetos de las microsecuencias seleccionadas ejercen una fuerza de influencia esencial en las búsquedas de un vasto número de actantes, cuyas acciones estarán signadas por el deseo de huida hacia mundos mejores: en el primer caso, la fuga es en el espacio e implica un viaje; y en el segundo caso, el desplazamiento se produce a través de libros, verdaderos ayudantes para el deseo de convertir el relato en mediador entre la literatura y la vida[126].

[126] Este tema ha sido emprendido originalmente en *Entre líneas: el cuento o la vida*, 2000.

Por otro lado, las dos macrosecuencias que analizamos corresponden a la Segunda y a la Tercera Parte respectivamente. Se trata de dos capítulos tomados en forma íntegra: el 7 "Disolución" y el 6 "Las servidumbres del amor". El capítulo 7 descubre en tres microsecuencias la sintaxis de las acciones de dos Sujetos: la del padre y la de Dámaso. El inicio está signado por la noticia de que el joven Bernardo estudiaría en Madrid, lo cual anuncia la disolución del vínculo entre Dámaso y su padre; el nudo está sellado por la búsqueda infructuosa de Dámaso: él registra la casa detrás de cartas que esclarezcan la secreta relación de parentesco entre Bernardo y su padre, lo cual deriva en el enfrentamiento violento con Bernardo; el desenlace comprende el alejamiento temporal de Dámaso, una nueva pugna (esta vez con su padre) y concluye con un distanciamiento y ruptura definitivos.

En este capítulo 7 establecemos las siguientes funciones actanciales: Sujeto: el padre; Objeto: convertirse en un gran hombre; Destinador: la esperanza y el sueño; Destinatario: Bernardo; Ayudante: Natalia y la madre y Oponente: Dámaso. En un segundo eje de acción (dentro de la misma macro-secuencia) hallamos un Sujeto: Dámaso, que es una fuerza orientada hacia el Objeto que hemos denominado: desquitarse del enemigo; el Destinador es el odio y el Destinatario: el padre, puesto que es el actante que logra alcanzar el Objeto en esta secuencia. El Ayudante de Dámaso es su propio yo, que se desdobla en una voz interior que el actante reconoce como "la voz emancipada del odio convertida en criatura espiritual y finalmente transmutada en demonio" (2007: 186). Este alter ego opera junto con los otros Ayudantes: el padre, Natalia y Bernardo, que contribuyen a acrecentar su afán de venganza. El Oponente: la madre, ejerce una fuerza adversa en consecución con el Sujeto y con el Objeto que éste se había propuesto. Ella –que como el padre pocas veces es designada por el nombre que la identifica– intenta disuadir al hijo de su Objeto, por ello y porque Dámaso la sospecha cómplice de las intrigas del padre, decimos que funciona como Oponente.

El Sujeto principal de la otra macrosecuencia (capítulo 6) es Tomás. El Objeto del deseo consiste en la recuperación de Marta y de su postergada vocación literaria. El Destinador es el amor. En esta macrosecuencia no hay Destinatario ni Ayudante. El Oponente es Marta.

Si sumamos estas dos fuerzas, resultará que la supersecuencia evidencia que los Destinadores de las situaciones dramáticas-base son el odio y el amor, que se constituyen en las fuerzas motoras agitadoras de las acciones.

Pero aún no hemos dado cuenta de lo que más nos ha llamado la atención en el ejercicio de este modelo actancial, esto es, descubrir que en *Hoy, Júpiter* los actantes son manifestados por *actores.* Según Greimas, los actantes pertenecen a la sintaxis narrativa,

mientras que los actores son identificados en los discursos particulares donde se encuentran manifestados. Al analizar los discursos de la Cuarta Parte, específicamente de los dos últimos capítulos de nuestra novela, hallamos que en el 7 titulado “Víctimas y verdugos”, en un primer momento, el personaje de Dámaso tiene la función actancial de Sujeto y la función actorial de hijo que desempeña el rol de víctima de la tiranía del padre; en segunda instancia, ese mismo personaje tiene la función actancial de Destinatario y la función actorial de detective, cumpliendo en este caso el rol de verdugo. Así también, en un primer momento el personaje del joven Bernardo tiene la función actancial de Oponente y la función actorial de hijastro ejerciendo el rol de verdugo; en un segundo momento, el personaje Bernardo tiene la función actancial de Ayudante y la función actorial de bedel, desenvolviéndose en el rol de víctima. También el padre, en la extensa alocución de Bernardo, pasa de verdugo a víctima.

Sabemos que lo que permite la plasmación del actante (unidad del relato) y del actor (unidad del discurso) en personaje es el rol. Los roles de víctimas-verdugos –intercambiables en esta macrosecuencia– no solo dan sentido a toda la novela, sino que explican otros textos del autor, en los que otras víctimas padecen por obra de otros verdugos, que vistos al trasluz, también son víctimas de sus afanes de gloria y prosperidad.

Para De Toro lo específico del discurso teatral es que “en el teatro existe una realidad performativa, es decir, el discurso engendra la acción, la acción es discurso: la palabra está íntimamente vinculada al quehacer teatral” (1992: 43). La macrosecuencia que hemos referido (capítulo 7 de la Cuarta Parte, el último acto para las historias de Dámaso y Bernardo) es ejemplo acabado de la alianza indisoluble entre la acción y el discurso. El parlamento en que Bernardo se quita la máscara se representa en un espacio decorado expresamente por él y con la utilería necesaria para alcanzar su objetivo: revelar quién es. Resulta llamativo que este artificio (uno más en la vida de un impostor) esté puesto al servicio de la verdad. En reiteradas ocasiones, los personajes de la primera y de la segunda historia hacen referencia a la teatralidad de la vida: Tomás se presenta como un profesor enamorado del teatro, que está realizando una tesis sobre ese género y planea estructurar la investigación en actos y escenas, al tiempo que actúa interpretando a Antón Chéjov sea en su papel de profesor o de seductor. El padre de Dámaso reconoce que él hubiera podido ser un buen actor dramático e intenta ilusoriamente hacer de su hijo un actor o un orador. En diversos momentos los personajes ensayan, se disfrazan y componen escenografías; otras veces se reconocen como espectadores de una función. Sin lugar a dudas son Natalia y Bernardo quienes llegan más lejos en estos juegos de ficción. La madre colecciona fotos de ellos en las que se los ve ataviados “como si la vida fuese todo comedia, o un juego donde a ellos siempre les tocaba ganar” (2007: 222).

Pero, indudablemente, es el discurso de los personajes, los diálogos, en definitiva la palabra viva, la que juega un papel fundamental en la *narración* de la historia. Para De Toro un factor esencial que distingue al drama reside en el hecho, ya aceptado por todos, de que en el teatro *hablar es actuar y actuar es hablar.* Lo que Patrice Pavis llama *performancia discursiva*, no es sino la convergencia entre *hablar/hacer* en la escena.

El último capítulo de la novela (Cuarta Parte, capítulo 8 "Aquí empiezan las verdaderas aventuras") es la macrosecuencia final que corre el telón y exhibe el rostro del tema central de la poética landeriana:

> La literatura y la vida; he aquí un asunto que todas las generaciones de escritores y artistas, principalmente desde el Romanticismo, se han planteado de un modo exasperado y sin llegar nunca a concluir nada, porque se trata de un conflicto insoluble. Lograr que la literatura y la vida se confundan, lleguen a ser la misma cosa, puedan ser afrontadas con el mismo sentimiento de realidad y de plenitud, que el mundo objetivo y el imaginario formen una sola entidad, que acción y pensamiento se armonicen en un último envite: tal es el sueño imposible que muchos persiguieron y que quizá nadie alcanzó, y cuyo temblor existencial y metafísico llena de tensión, de entusiasmo y de melancolía tantos y tantos libros (2001: 137-138).

En esta última macrosecuencia, el personaje de Tomás –que vive de la palabra– cumple la función actancial de Sujeto y la función actorial de escritor que desempeña el rol de héroe; el personaje de Leoncio Suárez ejerce, en una primera lectura, la función actancial de Oponente y la función actorial de amante. Una segunda lectura nos revela que, en verdad, como amante opera la función actancial de Ayudante del Sujeto, ejerciendo el rol de antihéroe. Es Tomás Montejo quien alcanza el Objeto: ser un hombre de letras, "ensopado en palabras, en aquella papilla verbal que había sido siempre el único sustento de su vida" (2007: 398).

Según Ubersfeld (1992: 38), una de las cuatro funciones del discurso del comediante es mostrar una *performancia escénica.* Explica De Toro que cuando Ubersfeld dice "mostrar una *performancia escénica*" quiere subrayar que no es sólo el discurso el que funciona con prioridad, sino que la gestualidad, la proxémica y la kinésica también juegan un papel fundamental. Es realmente el cuerpo del comediante en su totalidad el que sirve como puente entre el discurso y la mimesis, entre el discurso y el público. Las dos últimas macrosecuencias nos ofrecen numerosos ejemplos de *performancia escénica*, puesto que los personajes –hábiles comediantes– representan cuidadosamente sus papeles[127].

[127] Así Dámaso: "dio un salto con una agilidad que a él mismo le pareció irreal y retrocedió unos pasos para ganar terreno y dominar el panorama, con el brazo extendido cuanto daba de sí y la pistola apuntando a la puerta" (Landero 2007: 382-383).

La vida (lo biográfico) podría justificar la teatralidad de las novelas de Landero en el hecho de que el autor se haya desempeñado como profesor de Literatura en la Escuela de Arte Dramático de Madrid. Pero hay otras razones más profundas. Para comprenderlas más cabalmente, basta con retrotraerse al epígrafe de la novela: "El argumento del drama consiste en que *el hombre* se esfuerza y lucha por realizar, en el mundo que al nacer encuentra, el *personaje imaginario* que constituye su *verdadero yo*" (José Ortega y Gasset)[128].

Advertimos que la novela dilata el epígrafe, con lo cual, apartados de toda concepción substancialista nos acercamos a seres como Dámaso o Tomás, que buscan denodadamente la unidad entre lo que presentan ser y lo que representan. No hay un ser uno y ser lo mismo: estos "verdaderos yoes" no son sino "personajes imaginarios" propulsados por el amor o el odio. Los Sujetos se esfuerzan y luchan por un objeto final, el cual se nos revela en esa interacción imperfecta que se juega entre la literatura y la vida.

Por último, hemos examinado que *Hoy, Júpiter* está organizado con una sintaxis teatral, a la que Landero convierte en parte esencial de su poética y hemos visto que, en el nivel de las acciones –es decir, en la descripción de las acciones como las grandes articulaciones de la praxis– es posible abstraer esos juegos de fuerzas y corroborar que el grupo de personajes es mayor que el de los actantes.

El modelo actancial nos ha resultado útil no solo para describir la estructura accional del texto, sino que aguardamos nos haya permitido revelar que los impulsos están dirigidos siempre en una misma dirección: lograr que se confundan la literatura y la vida.

De Bernardo se nos dice: "En su voz no había acentos de orgullo o de reproche. No había nada. Era sólo una voz cansada, demasiado cansada para la ironía o el desprecio, pero cuyo son y cuyo contenido admiraron a Tomás, que nunca hubiera sospechado en aquel hombre adusto y silencioso tantas palabras seguidas y bien enjaretadas, ni tal seguridad en la prosodia y en los gestos. De pronto, se había convertido en otra persona, en el Bernardo con dotes intelectuales y alma de artista del que Dámaso le había hablado[127]".

Ejemplo de performancia escénica es la escena previa a la salida al escenario: antes de abrir la puerta de su casa y enfrentarse a la soledad, Tomás: "examinaba su cara en el espejo del ascensor y veía pintado en ella la confirmación física de un presagio infalible". (Landero 2007: 399). El actor busca en el espejo al Sujeto.

[128] El subrayado es nuestro.

I FUNCIONES ACTANCIALES: MICROSECUENCIAS

	DESTINADOR	SUJETO	OBJETO	DESTINATARIO	AYUDANTE	OPONENTE
Primera Parte Cap. 5 pp.48/51	frustración	el padre	huir hacia otra vida	la familia Méndez	(vacante)	la madre
Primera Parte Cap. 2 pp.26/27	seguridad felicidad	Tomás Montejo	ser un hombre de letras	Tomás Montejo	los libros	la familia

II FUNCIONES ACTANCIALES:

MACROSECUENCIAS Y SUPERSECUENCIAS

	DESTINADOR	SUJETO	OBJETO	DESTINATARIO	AYUDANTE	OPONENTE
S 1 **Segunda** **Parte** **Cap. 7** pp.174/186	la esperanza el sueño	el padre	convertirse en un gran hombre	Bernardo	Natalia la madre	Dámaso
	el odio	Dámaso	desquitarse del enemigo	el padre	la voz interior (el demonio de la guarda) padre/Natalia/Bernardo	la madre
S 2 **Tercera** **Parte** **Cap. 6** pp.282/296	el amor	Tomás	recuperar a Marta y su vocación literaria	___	___	Marta
	la pasión	Teresa	ser una buena amante	Teresa	Tomás	___
SS	el odio el amor	Dámaso Tomás	desquitarse del enemigo recuperar a Marta y su vocación literaria	el padre ___	la voz interior (el demonio de la guarda) padre/Natalia/Bernardo ___	la madre Marta ___

III. FUNCIONES ACTANCIALES, ACTORIALES Y ROLES: DERIVACIONES

	PERSONAJE	ACTANTE	ACTOR	ROL
S 1 **Cuarta Parte** **Capítulo 7**	Dámaso Bernardo	Sujeto Destinatario Oponente Ayudante	Hijo detective hijastro bedel	víctima verdugo verdugo víctima
S 2 **Cuarta Parte** **Capítulo 8**	Tomás Leoncio Suárez	Sujeto Oponente Ayudante	escritor amante	héroe antihéroe

II. 3. Problematización del decir y ser

Pirandello y Vattimo nos aportan una postura determinante en torno a la máscara y al juego; sin embargo, la urdimbre landeriana no se teje únicamente con los hilos de estas dos madejas. Por tal razón, iremos entrelazando nuestro texto con otras tramas, que nos permitirán componer una red más acabada.

Con estos autores llegamos a la ratificación o, al menos, a la evidencia del nihilismo; pero a este conviene comprenderlo no solo como una confirmación de la nada (pues no es esta la postura landeriana), sino también como una revalidación de la piedad, en sentido nietzscheano. Ávila condensa lo que deseamos señalar y que coincide propiamente con la poética landeriana:

> "La vida no vale nada", ése ha sido hasta ahora el verdadero *consensus sapientum*, aquello en lo que todos se han mostrado de acuerdo. Apurando ese nihilismo radical, al volver contra los jueces mismos todos "los cargos", podría levantarse un futuro prometedor para el pensamiento. Y el de Nietzsche apunta a un nuevo y más "piadoso" inicio: el respeto, la veneración, el *amor a la vida*. Ese podría ser el punto de partida de una «forma divina» de pensar.
> Conviene insistir en esto último: en esa "forma divina" de pensar a la que Nietzsche alude y que se caracteriza por una actitud respetuosa y de veneración hacia la vida. También eso es la piedad (2005: 27).

Esta vuelta a la vida entraña, además, una portentosa renovación del papel del arte que, en el caso que nos ocupa, se resuelve con una revalorización de la fabulación y de los juegos del lenguaje como fundamentadores del sentido, sin que por ello y necesariamente se afirme un humanismo ateo:

> ¿Cómo responder desde un humanismo ateo al reto del sufrimiento, la soledad, la muerte? Si el problema del sentido queda exclusivamente ocupado por la religión, ¿habría que resignarse al sufrimiento inútil? [...] Desde una postura atea [Nietzsche] encuentra en el arte un asidero capaz de ofrecer sentido y orden al caos. De ahí que se refiera a una "metafísica de artista" (Ávila, 2005: 68).

Al arte, capaz de ofrecer sentido y orden al caos, es al que nosotros hemos denominado "la palabra poética", y la poesía es la que otorga vida a todos los juegos del lenguaje.

II.3.1. La máscara y el juego: sujetos múltiples, fragmentados y unitarios

La analogía de la vida con el teatro y de la persona con la máscara nos remontaría mucho más atrás que a Pirandello; pero la estética del escritor siciliano, su constitución propia del sujeto-personaje es la que mejor repercute en la obra landeriana, aunque con diversas variantes. Nos interesa inmiscuirnos en la vida como un juego de máscaras y develar el verdadero rostro del ser humano, que suele ser un enigma para los mismos actores. Las obras de teatro que Pirandello denominó *Maschere nude: Così è (se vi pare) – Il gioco delle parti – Come tu mi vuoi* (*Máscaras desnudas: Así es, si así os parece – El juego de las partes – Como tú me quieres*) nos brindan suficientes elementos, pero es el género narrrativo, en novelas como *Il fu Mattia Pascal* (*El difunto Matías Pascal*) o *Uno nessuno centomila* (Uno, ninguno, cien mil) el que nos confirma que los seres humanos son máscaras sin rostros. A propósito de esta cuestión, Annunziata Rossi (1998) ilumina una de las facetas esenciales de la narrativa de Pirandello, y lo hace en la trilogía que gira en torno al tema de la identidad, formada por *Il fu Mattia Pascal (El difunto Matías Pascal), Quaderni di Serafino Gubbio (los Cuadernos de Serafino Gubbio) y Uno, nessuno e centomila (Uno, ninguno y cien mil)*. Nos ha interesado, particularmente, el elemento de la máscara en la obra narrativa, que contiene toda la carga semántica vertida en el teatro.

Annunziata Rossi repara en que en *Uno, ninguno y cien mil* la visión trágica pirandeliana se configura como la ineludible separación entre la criatura sacrificada y la

máscara con la que se presenta ante los demás; una separación que se traduce en soledad, ya que separa a la criatura de los demás, que de ella ven solo la máscara; y viceversa, pues los demás son otras tantas máscaras:

> De aquí el significativo título que da Pirandello a su teatro: *Máscaras desnudas*. La vida es un juego de máscaras, un juego de representaciones en el que los seres humanos son actores a sabiendas o no, y actúan un papel que nada o muy poco tiene que ver con la verdad de su yo, que además es un enigma para uno mismo. La máscara es el instrumento, la metáfora necesaria que encubre la tragedia de lo real. Bajo la máscara, el yo reprimido, infeliz: el hombre neurótico (Rossi, 1998).

Apunta Rogliano (2004:1-2) que el teatro es por excelencia el ámbito en donde la máscara parece asentarse; y que la máscara, como la vestimenta, es ambivalente: cumple una doble función: *a)* revelar una realidad esencial, fijando los rasgos que manifiestan la verdad del ser que se quiere presentar; *b)* encubrir lo mutable, individual, único e irrepetible. Realidad y ficción entablan, así, un juego infinito de descubrimiento-encubrimiento. Rogliano nos recuerda la etimología de persona, la cual supone una íntima relación con la máscara:

> Pensemos en la doble raíz etimológica del término «persona»: *perseidad* y *prosopon.* En tanto que *perseidad* (*ens per se*), se refiere a la realidad simple e indivisible que ni siquiera el mismo yo puede conocer, remitiéndonos indefectiblemente al misterio del hombre; *prosopon*, es la máscara que me convierte en personaje (de *prosopon* procede la noción de «papel en la vida», y luego, de individualidad psicofísica) (2004: 3).

Lobato (2001: 15) sostiene que es Boecio quien explica el origen teatral de la palabra *persona*: la deriva del verbo latino *personare.* Los actores del teatro usaban máscaras para salir a la escena. La máscara tenía una doble función: la de representar ante los demás un "personaje" determinado, bien de los dioses o bien de los hombres, y la de *proclamar en alta voz, resonar* con potencia, servir de altavoz para el auditorio[129]. Según Lobato (2001: 15) hoy se pone en discusión, por insuficiente, este origen del vocablo. Porque la máscara es algo anterior al teatro trágico de los griegos, ya que todas las culturas mantienen una tradición bien consolidada del uso de las máscaras en las fiestas:

> El hombre celebra los eventos alegres o tristes no a solas, sino con los demás, socialmente. Y para celebrar las fiestas comunitarias recurre a los cantos, a las danzas, los banquetes; se adorna con las formas y colores de la realidad, las que le inspiran terror y las que le sirven para expresar su gozo. No le basta su propio rostro, se disfraza, se reviste. Busca en el mundo vegetal y sobre todo en el animal formas y figuras, colores y signos para *aparecer* ante los demás. Es un hecho cultural. Las máscaras son usadas en todas las culturas, desde las primitivas a las actuales. En ese contexto festivo y de apariencias, tiene su

[129] Boecio, *Liber de persona*, Migne PL 64, col. 1338.

> origen la *persona como ser enmascarado.* El nombre de *persona* asociado a la máscara se encuentra ya en las pinturas etruscas. En una de las tumbas de Tarquinia aparece por dos veces el nombre de *phersuna* o persona, junto a una de las figuras pintadas en el muro. *La Tomba degli auguri* podría ser el primer testimonio histórico de la palabra que designa la *máscara.* Del etrusco pasa al latín y se emplea con el mismo sentido teatral, hasta el siglo I d.C. Solo con Séneca tenemos una nueva carga semántica en la misma palabra. Para el filósofo cordobés no solo hay máscaras en el teatro, sino en la vida de los individuos, y hasta en las cosas. La evolución del significado fue por sus pasos: de la *máscara*, como velo del rostro, se pasa al *personaje* representado en ella, y de ahí se da el salto a los individuos humanos, que tienen su rostro, y en él su máscara, porque algo manifiestan y algo ocultan. Séneca, el estoico humanista, aplica a su enemigo político, el emperador Claudio, este concepto ambivalente, personaje y persona en la escena de la vida del imperio romano[130] (2001: 15-16).

Nos recuerda Lobato (2001:16) que en la lengua y cultura griega hay otro vocablo análogo para expresar la misma realidad de la máscara, es la palabra προςωπον, que significa el rostro, o lo que se pone delante del rostro, la *máscara*. Primero la tragedia, y luego la comedia, han hecho uso de la máscara como elemento necesario para la representación de las obras. Y con esta palabra, de mayor resonancia que la latina, el desarrollo semántico ha sigo análogo al del vocablo persona: de la máscara al personaje, del προςωπον a la προςοποπεψα, del teatro a la vida normal de los hombres.

Advierte Lobato (2001:16) que este significado primero de las dos palabras, el de ser *máscara*, se ha conservado de modos más o menos larvados hasta la hora presente. La persona implica su aparecer, su presentarse en escena, su capacidad de ocultar algo peculiar e inefable que va con el individuo. La máscara lleva la ambivalencia, presenta y oculta el auténtico rostro humano.

Distingue Lobato (2001: 19) que, a diferencia de las palabras "esencia" o "sustancia" que designan lo común, pero no lo singular de cada una, San Agustín advierte que las palabras "hipóstasis" o "persona" son aptas para la fe en el misterio, porque "persona" "no significa una especie, sino algo singular e individual"[131]. La persona significa solo el individuo singular, y se dice de las personas divinas y también de los hombres: porque "*todo hombre singular es una persona*"[132]. Así es que en el uso común y en la reflexión de los pensadores, la palabra *persona* en el siglo IV ya no significa solo la máscara teatral, sino el ser singular de cada sujeto humano.

---

[130] Séneca, *Apocoloquintosis,* en Obras completas. Aguilar. 1955.
[131] S. Agustín, *De Trinitae,* VII, 6, 11.
[132] S. Agustín, *De Trinitae,* XV, 7, 11.

Lobato (2001: 20) cree que la teología de los primeros doce siglos de la Iglesia ha depurado el concepto de persona y ha logrado la conjunción de dos significados, el externo de origen teatral, y el interno que viene de los dos misterios fundamentales de la fe cristiana. Es una unidad con cierta tensión de los opuestos: el aparecer y el ser, la singularidad irrepetible y la densidad ontológica.

Advierte Rogliano que en Pirandello, "el personaje supera a la persona. El personaje puede ser definido, no así la persona, cuya realidad huidiza e inestable no admite fijación alguna" (2004: 7). Rogliano toma en consideración el planteamiento en *Così è (se vi pare), Sei personaggi in cerca d'autore (Seis personajes en busca de un autor), Enrico IV (Enrique IV) y Uno nessuno centomila.* Para Stanislavski "el personaje es una máscara que oculta al actor-individuo. Protegido por ella puede desnudar su alma hasta el detalle más íntimo. Este es un rasgo o atributo importante de la caracterización" (2001: 53).

Monner Sans (1959: 139) aduce que el teatro de Pirandello es teatro de ideas, de diálogo y, además, teatro de caracteres. "De caracteres disociados, escindidos en su dualismo de rostro y máscara, de vida y forma. Jamás macizos y unitarios porque Pirandello los observa con el lente binocular del humorista" (1959: 140).

Coincidimos con Monner Sans en que en la obra teatral *Così è (se vi pare)* y en su respectivo cuento *"La signora Frola e il signor Ponza, suo genero" ("La señora Frola y su yerno el señor Ponza"),* el espíritu solo roza las apariencias de la realidad; y luego, la realidad se forja y organiza en el cerrado reducto de la conciencia, y de ella se habla como si se presentara objetivamente. "No sospechamos que la representación mental de cuanto nos rodea –único modo posible de conocimiento– constituye *nuestra* realidad, y que esta es tan inconsistente como los sueños", añade Monner Sans (1959: 66). Apunta el crítico que en *Così è (se vi pare)* se exhibe "el prisma polifacetado de la verdad" (Monner Sans, 1959: 67); creemos nosotros que con este tema Pirandello se adelanta a la posmodernidad y admitimos que, en realidad, no solo tiene coincidencias con la filosofía de nuestra época, sino que reflorece ideas de la filosofía presocrática[133] (1959: 161). Son numerosos los vínculos que Monner Sans establece entre Pirandello y la filosofía de nuestra época: nos interesa destacar

[133] "En efecto: afirma, como **Heráclito**, que nada *es*, que todo "deviene" en un constante fluir; como el atomista **Demócrito**, que los términos radicalmente opuestos son parejamente valederos: todo es uno e idéntico, hasta la verdad y el error; como **Anaxágoras**, que todo participa de todo: la verdad del error, el bien del mal, etc.; como el relativista **Protágora**s, que el hombre es la medida de todas las cosas, es decir, de todos los bienes: en cada hombre varía esa medida según sus propias circunstancias, según las condiciones de tiempo y espacio, etc. Enunciación simplemente ejemplificadora y con la cual acabamos de remontarnos hasta aquel período de la sofística que negó el conocimiento de la realidad "en sí", admitió únicamente el de las apariencias y el de éstas sólo con restricto sentido personal. Laudisi, el de *Così è*, parece haberse instruido bajo la tutela de **Gorgias** o la de **Pirrón**" (Monner Sans, 1959: 161).

la proximidad con Schopenhauer porque también los personajes landerianos “recortan el mundo hasta convertirlo en inmanente representación subjetiva” (1959: 162). “Pirandello considera inaprensible la realidad en sí e inestable la realidad concebida por nuestra conciencia. Nada ancla en la inmovilidad, y la vida es «devenir», fluencia. Todo fluye, según la frase de Heráclito. Todo es simple punto fugaz de intersección entre el ser y la nada, dentro de los opuestos de Hegel” (1959: 163).

Los personajes de Pirandello, como el protagonista de *Enrico IV*, que cree ser lo que aparenta ser y sus acompañantes, que actúan una grotesca ficción, nos atañen en relación con nuestra tesis, puesto que los personajes landerianos también representan una farsa y comprometen en ella a otros personajes. Fingir que se es alguien (ignorando que se finge o a sabiendas) es un tema pirandeliano que nos lleva al límite de concebir la vida como engaño.

Lo Cicero (1976: 87) reconoce que Pirandello presenta planteos originales e inimaginados que, a veces, a fuerza de repetirlos, pierden el impacto de la sorpresa: la conclusión inexistente, el juego del ser y parecer, el problema de la máscara.... Señala que debe haber sido revolucionario el escepticismo de sus criaturas que proclaman que no somos nada, puesto que solo somos lo que parecemos a los demás. Alguien dice en *Il gioco delle parti (Cada cual a su papel)*:

> Ese maldito espejo que son los ojos de los demás y los nuestros, cuando no sirven para mirar a los demás sino para vernos y ver cómo nos conviene vivir... cómo debemos vivir (Lo Cicero, 1976: 87).

Lo Cicero (1976: 98) aclara que lo que enfáticamente se denomina persona es para Pirandello máscara o vestidura, disfraces que le imponemos a la vida para representar en ella nuestro papel. Pero la vida se burla del actor agrietándole las máscaras, desgarrándole los ropajes. Y el hombre queda entonces frente a su locura, al misterio de lo absurdo, es decir, de la vida misma.

Esta inconsistencia es síntoma de lo que Monner Sans (1959: 83) llama “el problema ontológico” en su análisis de *Enrico IV* y *Sei personaggi.* Lo declara categóricamente el Padre: “cada uno de nosotros se cree «uno», pero que no es cierto: es «tantos» señor, «tantos» según las posibilidades de ser que existen en nosotros” (Pirandello, 1980: 68-69). Monner Sans distingue en la obra pirandeliana “el yo auténtico, vida espontánea de la conciencia” y a ese lo denomina “nuestro *rostro*”; y “el yo sobrepuesto, postiza imagen con que nos ocultamos o imagen ficticia que los demás nos asignan” y a ese llama “nuestra *máscara.* Mejor, en plural, nuestras máscaras” (1959: 155).

Rossi analiza, también, la mediación de la máscara en esta ofensiva relación entre el yo auténtico y el yo sobrepuesto. El desdoblamiento, al que se refiere Rossi, aviva la desintegración de una identidad fragmentada:

> La sociedad es en esencia ineludiblemente represiva, y el individuo en esencia autorrepresivo. La conciencia individual, "por su naturaleza abierta a los demás" y "necesitada de los demás", dice el escritor, no puede coincidir con la social, por eso la relación es ilusoria, conflictual, mediada como está por la "máscara" con la que nos presentamos a los demás, que es falsa pero ineluctable y que condena al ser humano a un desdoblamiento perenne. Cuando la máscara, tras un hecho imprevisto, cae y la "criatura" queda al desnudo, empieza la rebeldía, inútil pero necesaria para desenmascarar la ilusión, en cuanto conduce a la conciencia de que rebelarse lleva al fracaso, pero también a la catarsis (1998).

Lo Cicero (1976: 92) se ocupa del problema de la máscara, de lo que somos y parecemos. Encuentra que Pirandello emplea las máscaras con evidente influencia de la Comedia del Arte como en *Questa sera se recita a soggetto (Esta noche se improvisa),* para mostrar la distancia hiriente que cabe entre lo que somos y aquello que no nos dejan ser.

Monner Sans (1959: 84) examina que la convivencia humana, en la obra pirandeliana, se sustenta en supuestos imaginarios: El Padre de *Sei personnaggi* afirma que cada uno recita el papel "que se ha asignado o que los otros le han asignado en la vida" (Pirandello, 1980: 72). Además considera (1959: 85) que el problema gnoseológico, capital en *Così è (se vi pare)* también se enfoca en *Sei personaggi* y que si el hombre se autoconstruye incesantemente, asimismo construye para sí la realidad al pensarla, al valuarla y al manifestar verbalmente su pensamiento y su valuación variables sobre la variable realidad. Comprobamos que, de esta manera, Pirandello anticipa la autoconstrucción de la identidad y el constructivismo epistemológico, según los cuales, la realidad es una construcción creada por aquel que la observa.

Indiscutiblemente es en *Uno, nessuno e centomila* donde encontramos "el ser, disociado en el tiempo y multiplicado por los demás hasta cien mil imágenes, y la realidad, jamás cognoscible" (Monner Sans, 1959: 90).

Al afrontar el problema estético pirandeliano, de la relación entre el creador literario y sus criaturas, Monner Sans (1959: 99) percibe la imposibilidad de deslindar en la vida lo que es ficción de lo que es realidad, tema que también tiene su correlato en la narrativa landeriana.

Cuando Hernández Sanjorge se refiere al sujeto fragmentado, a la constitución del sujeto en *El difunto Matías Pascal* de Pirandello, repara en que en la novela:

> hay un yo que decide atravesar sujetos diferentes. Lo que hay es una fragmentación de sí mismo. Es claro que Adriano Meis es una ficción, pero el

> sujeto toma para sí la vida de Adriano Meis, entonces el sujeto se vuelve simulacro antes que simulación. La noción de *simulacro* no es la de simulación sino la de un signo que ocupa el lugar de la cosa. Es decir, Adriano Meis es asumido como una nueva naturaleza. [...]
> Adriano Meis ha conquistado la posibilidad de libertad que ansiaba Matías Pascal, pero no le ha servido de nada. No la ha sabido usar, no ha podido darle realmente un valor, no ha sabido generar un compromiso, poner su vida en dirección, en significado. Se ha quedado atascado en la contradicción. Así es como se siente, a la vez, un héroe y un mentiroso. Salva a una mujer de unos malvivientes, pero resulta que no puede presentarse ante la policía. El simulacro se debilita y gana territorio la simulación. Más territorio cobra la simulación cuando poco más adelante no puede vivir el amor por Adriana (2005: 6-7).

El análisis de Hernández Sanjorge nos remite a las teorías de Jean Baudrillard, a la idea de que el simulacro nunca es aquello que oculta la verdad, es la verdad la que oculta que no hay verdad alguna. Por lo tanto, si para Baudrillard los referentes reales no existen, solo tenemos la ilusión de su existencia. La realidad ha sido sustituida por una hiperrealidad. En este contexto teórico, es normal que Adriano Meis –como tantos personajes landerianos– se sienta un impostor y se retracte: "Yo soy el difunto Matías Pascal". Cuando Matías Pascal recobra la escena del sujeto, ocupa el escenario:

> Y para constituirse definitivamente como sujeto decide abocarse a la construcción de sí mismo como relato, como narración [...] Al exponer su vida como un relato, Matías Pascal establece un orden en el curso de los acontecimientos, opera una selección, establece un recorte priorizando aquellos nexos que dejen en evidencia la unidad de su experiencia, volviéndola un mundo, un cosmos, un orden (Hernández Sanjorge, 2005: 8).

En el marco de la crisis de identidad del hombre en la literatura contemporánea, a Hors Seidl (2000: 618) le interesa la impronta de determinadas teorías psicológicas y filosóficas que ven al hombre en conflicto constitucional entre las pulsiones y la mente; y que sostienen que la mente, por su naturaleza, tendría una unidad muy débil, fácilmente disociable e incapaz de entrar en sí misma. Según estas premisas no habría un propio sí o habría que buscarlo en el inconsciente pulsional. Con referencia a la novela de Pirandello *El difunto Matías Pascal*, Seidl (2000: 619) encuentra que la misma representa el dilema de la existencia humana. De un lado, los individuos toman de la sociedad determinados roles –nombre y estado burgués, profesión, deberes sociales, como por ejemplo el de los padres–, que no pueden ser vividos sin volverlos infelices, porque los roles no están adaptados a su naturaleza instintiva. Por otra parte, sin embargo, cada tentativa de liberarse de ellos conduce a una miseria más grande, y es más, a una situación que les hace imposible continuar la vida en la sociedad.

Así, para Seidl (2000: 620), en *Matías Pascal* Pirandello corrobora que el hombre no tiene una identidad propia, sino que ella es consecuencia de su naturaleza meramente instintiva. Este presupuesto (derivado de una psicología contemporánea, según la cual la naturaleza del hombre sería solamente la pulsional, mientras el intelecto se reduciría a funciones reguladoras de ella) contradice la autoconciencia del mismo intelecto. De tal manera, el intelecto perdería su interioridad e identidad.

En resumen:

> Esta concepción ve las pulsiones como centro profundo de la psiquis humana; el espíritu, en vez, como periferia, como superficie plana de la conciencia, en contraste con el profundo inconsciente inmenso (Seidl, 2000: 624).

La concepción psicológica del hombre como ser conflictivo encuentra mayores fundamentos en la concepción existencialista del hombre. Para Seidl (2000: 626), el nuevo evangelio existencialista del hombre sin esencia, sin identidad y unidad no más recuperable en él, lo presenta "abierto" a cada posibilidad para crearse a sí mismo, en absoluta libertad.

Si ser hombre significa devenir hombre, Seidl (2000: 627) objeta que cuando alguien desarrolla un perfil individual de vida no "deviene hombre", y viceversa, cuando no logra desarrollarlo no deja de ser hombre.

En síntesis:

> A la concepción existencialista, que ve al hombre solamente en desarrollo y que desata o libera, su vida en acciones, le falta justamente la concepción del ser y de su esencia. Y dado que la identidad está unida estrechamente a la esencia, el existencialismo pierde con la esencia también la identidad del hombre (Seidl, 2000: 628).

En este contexto, Seidl recupera la tesis de Ricœur, en *Soi-même comme un autre* (*Sí mismo como otro*), para quien es necesario rellenar el concepto vacío del "sí" con la descripción hermenéutica, en la cual los individuos, "narrándose" recíprocamente sus biografías, buscan reconstruir su identidad histórica personal. En vez de una identidad ontológica, a menudo, se trata de establecer una "identidad narrativa" (Seidl, 2000: 630).

Para Hernández Sanjorge, la novela de Pirandello retrata "esa compleja tensión" "entre el individuo y el sujeto, el individuo que desea trascender lo dado y el sujeto que estaría del lado de la cultura, de lo que le es dado y que él mismo construye" (2005: 10).

La asimilación de la persona con el papel desempeñado por el actor nos permite, por un lado, comprender la cosmovisión landeriana y por otro, comprobar con Encinar que la desaparición del héroe, en la novela española actual, se vincula con la desintegración o la pérdida del yo. Para Bergson resulta imposible pensar en un "yo" que tenga una única

identidad. Según él, esto solo ocurre en el razonamiento lógico, pero no se da como un hecho, en la práctica (Encinar, 1990: 37).

El juego de máscaras atraviesa la producción narrativa de la posmodernidad española. Así, por ejemplo, Bueno de la Fuente comprueba tal disociación de identidad en diversos personajes de novelas posmodernas: Carmen, la protagonista de *La hija del caníbal,* de Rosa Montero, confiesa que "la identidad de cada uno es algo fugitivo, casual y cambiante", no es más que "el relato que nos hacemos de nosotros mismos". En *Una tienda junto al agua,* de Gustavo Martin Garzo, Lucía proclama "quiero ser real", porque las distintas imágenes que tiene de sí se ignoraban entre sí y carecían de secuencia temporal. En el seno de esa experiencia desvela la clave de la situación: "La vida era deseo, no significado" (Bueno de la Fuente, 2002: 156).

Para Bueno de la Fuente (2002: 158), las máscaras pueden ser un recurso para ocultar el vacío o para disimular la realidad. Halla como ejemplo paradigmático el que ofrece Maruja Torres en *Cómo ser infeliz y disfrutarlo*. Desde otro punto de vista J.M. de Prada, bajo el significativo título *Las máscaras del héroe*, intenta presentar a Gálvez como "héroe enmascarado" porque "las circunstancias le obligaron a actuar de modo contrario a sus convicciones". Bueno de la Fuente observa que Vázquez Montalbán, en *Galíndez,* presenta a un personaje con múltiples "máscaras" y "rostros", que son contemplados por "intereses enmascarados". El juego de máscaras resulta inmisericorde, y por ello acaban asesinando a Muriel, la muchacha inocente y sin máscaras que pretende desvelar al auténtico Galíndez. Es la misma crueldad que rodea de máscaras el asesinato de Stuart Pedrell, según el relato del mismo autor en *Los mares del Sur,* pues estas máscaras son expresión de una sociedad "que no cree en nada".

El profesor zamorano advierte que Maruja Torres en *Un calor tan cercano* hace decir a Manuela, cuando esta intenta recuperar la certidumbre de su infancia: "ninguna de mis máscaras puede ayudarme hoy a superar la angustia". Juan Bonilla en *Nadie conoce a nadie* asume el juego de rol como medio de salir de la rutina y de la monotonía y a la vez como símbolo de la existencia humana ("la vida de los demás es pura ficción"), pero al final se ha de retornar "al cansancio de ser uno mismo".

El juego de máscaras, que trata de disimular la falta de identidad, pero que a la vez confunde apariencia y realidad, desdibuja igualmente la distinción entre verdad y falsedad, entre bien y mal, entre lo divino y lo diabólico. Alejandro, en *La tempestad* de J.M. de Prada, llega a la conclusión de que la verdad no existe, de que se compone de falsedades parciales, al comprobar cómo y por qué queda sin denunciar la asesina de Valenzin. Es la misma

conclusión a la que llega Coy en *La carta esférica* de A. Pérez Reverte, al comprobar cómo Tanger ha manipulado su amor. Esa experiencia subyace en otras obras del mismo autor: en *La tabla de Flandes* César, el asesino, considera que el Bien y el Mal "no están delimitados como en los cuadros blancos y negros de un tablero"; y en *El club Dumas* el debate de fondo gira precisamente en torno a la imposibilidad de distinguir a Dios del Diablo.

Para Rogliano (2004: 3) en la cultura posmoderna la máscara cancela el rostro originario para producir las mil caras de lo deseado, lo necesario, conveniente, en cada situación existencial en que se ha de echar mano de la ficción salvadora o bien del deseable ensueño. García Matarranz (1991: 499) asevera que nunca como en nuestros días, el hombre siente que su yo se ha roto en mil pedazos y, nunca como hoy, se busca la recomposición de esos fragmentos en la unidad de una conciencia personal. Sostiene que aunque en toda época se ha sabido que el hombre es un ser complejo, fue particularmente en la de Dostoievski cuando se comenzó a hablar de una multiplicidad de "yoes". Al referirse, concretamente, a tres de los personajes de *Juegos de la edad tardía*, García Matarranz (1991: 518) afirma que en ellos existe una duplicidad de personas, que pugnan por poblar el vacío de la conciencia y que esta escisión del yo hace imposible que ninguno pueda vivir desde sí y para sí mismos en un proyecto vital coherente y gratificante: "Su vivir es fragmentario y alienante en sus diferentes vertientes: profesional, familiar, cívica y social" (1991: 519).

Para Rivas Yanes (1995: 811), a fin de cuentas, lo que busca Olías –el protagonista de *Juegos de la edad tardía*– es la identidad, descansar en una identidad definitiva y es la comprobación del paso del tiempo la que conduce a Olías a enfrentarse con este elemento clave de la novela: el eje identidad-pluralidad. De igual forma– advierte Rivas Yanes (1995: 811)– que Alonso Quijano encuentra su identidad profunda en don Quijote, Olías se proyecta personalmente a través del desdoblamiento, en una especie de particular *drama em gente.* Y observa que Gregorio Olías plasma, sobre todo en Augusto Faroni, su invencible inclinación a desdoblarse; pero también que se proyecta en otros papeles que adopta en determinados momentos, como el de Alvar Osián, de evidentes resonancias literarias, el de aprendiz de ultramarinos o su sueño final, preñado asimismo de literatura, de convertirse en agricultor. Olías se hace pasar, con su verdadero nombre, por biógrafo de Faroni, muerto en la India, ante el enigmático don Isaías y ante Gil, con el que acaba reuniéndose al final de la novela. El impostor siente que su carácter plural es un rasgo inherente a la vida humana.

García Matarranz ilustra el sentimiento del hombre moderno, apelando a Maurois y a Whitman. Toma de Maurois esta cita: "la inquietud por la complejidad de la persona es uno

de los primeros rasgos de la biografía moderna". Con ayuda de un símil, Maurois aclara su idea sobre la complejidad de la persona:

> Del mismo modo que para explicar los fenómenos observados en física, hay que imaginar los átomos como sistemas de electrones, girando alrededor de un núcleo central, también para comprender a un individuo hay que ver que está hecho de personalidades diversas que, tan pronto están en él a la vez, como se suceden en él [Maurois, André, *Aspectos de la biografía*, en *Obras completas*, Barcelona, Plaza y Janés, 1967, vol. IV, pp. 1201.2].

Ya antes que Maurois escribiera esto, Walt Whitman había pronunciado esta lapidaria frase: "¿Acaso me contradigo? Pues muy bien, me contradigo: yo soy muchos" (García Matarranz, 1991: 500).

Esta multiplicidad que todo lo invade tampoco permite la distinción entre las categorías verdad-mentira: para ejemplificar esto, Maurey toma el punto de vista extremo de Pascal, quien asevera que "la vida humana es una perpetua ilusión; solo nos engañamos o adulamos mutuamente". Por si no hubiéramos comprendido, agrega: "El hombre solo es disfraz, mentira e hipocresía respecto de sí mismo y de los demás. No quiere que le digan la verdad, evita decirla a otros, y estas inclinaciones, tan ajenas a la justicia y la razón, se arraigan naturalmente en su corazón." (Maurey, 2000: 228).

El postulado de Pascal –observa Maurey (2000: 228)– posee una meta apologética: mientras más oscura le parece la condición humana, más destaca el blancor refulgente del amor divino. Vattimo, en cambio, se aproxima a conclusiones similares, pero su meta no es encomiástica de la figura de Dios: su acercamiento a la civilización como máscara procede de sus relectura de la obra de Nietzsche y de su concepto de máscara.

Comprobamos que por diversos caminos, e incluso con diversos resultados, llegamos al planteamiento de la máscara y de los sujetos múltiples, fragmentados y unitarios.

Como nos interesa centrarnos en el impacto que ha tenido el pensamiento de Vattimo en nuestra lectura de la obra de Landero, nos ajustaremos a algunas cuestiones que el filósofo explicita en *El sujeto y la máscara. Nietzsche y el problema de la liberación*, y que confiamos en que nos ayudarán a comprender mejor el problema de la máscara.

El hilo conductor de la lectura que Vattimo hace de Nietzsche es el concepto de máscara. Para Vattimo, el problema de la máscara es el problema de la relación entre ser y apariencia (2003: 22).

Frente a los modelos –estima Nietzsche–, la vida presente se caracteriza como decadencia. El hombre de su tiempo (y especialmente el alemán) se le aparece caracterizado

por la total ausencia de una coherencia entre forma y contenido, por lo que la forma no puede aparecer más que como disfraz (*Consideraciones intempestivas* II, 5. En Vattimo, 2003: 30).

Releyendo a Nietzsche, Vattimo (2003: 31) acepta que el disfraz es algo que no nos pertenece por naturaleza, sino que el hombre asume deliberadamente en consideración de algún fin, impelido por alguna necesidad. En el hombre moderno, el disfraz es asumido para combatir un estado de temor y de debilidad. Además, el disfraz, tal como se manifiesta a partir de los textos citados y del contexto de la segunda *Intempestiva*, significa asunción de máscaras convencionales, anquilosadas (Vattimo, 2003: 32). En *Sobre la verdad y la mentira en sentido extramoral* (1873), el hombre es señalado explícitamente como el animal que, hallándose en una situación de mayor debilidad que muchos otros y que las fuerzas naturales superabundantes, ha adoptado como única arma posible de defensa la ficción.

En esta dirección, observa Schopenhauer –y lo subraya Ávila– que vivir es toparse con la experiencia del dolor y del sufrimiento: ese es el punto de partida no solo del arte, sino también de la filosofía. Y esa experiencia nos fragmenta, nos deshace, nos rompe. “Y así, vivir es también poner en juego «una cierta» unidad a lo disperso” (Ávila, 2005: 94).

En *El nacimiento de la tragedia*, en términos extremadamente más generales pero también más íntimamente contradictorios, el surgir de la máscara está referido al dolor (Vattimo, 2003: 33). Por otra parte, comprende Vattimo (2003: 37) que para Nietzsche, el mundo de la apariencia y de la forma definida, la cultura apolínea que encuentra su máxima expresión en la escultura griega, es también una ilusión, una máscara, que sirve para soportar la existencia, aprehendida en su esencia por la sapiencia dionisíaca.

Vattimo (2003: 41) se pregunta si la máscara está siempre y necesariamente conectada con la decadencia y su respuesta es negativa, puesto que para él es evidente que también aquel mundo de formas que se nos aparecen como una perfecta síntesis de interior y exterior, ser y parecer, a su vez no es más que una máscara destinada a encubrir la desnuda realidad de la existencia amenazada por el terror y el caos. Y Nietzsche toma partido por las apariencias y por la fuerza creadora de las apariencias (Vattimo, 2003: 47). La hipótesis de Nietzsche (Vattimo, 2003: 54) es que la máscara decadente es el disfraz del hombre débil de la civilización historicista, y, en general, toda máscara nacida únicamente de la inseguridad y del temor; mientras que la máscara no decadente sería la que nace de la superabundancia y de la libre fuerza plástica de lo dionisíaco. Nietzsche confirma que la alternativa a la decadencia entendida como enmascaramiento no puede ser la supresión de la máscara y la reducción a la “verdad” de la cosa en sí.

Sabido es que para Nietzsche tampoco la civilización o la cultura elevada a la dignidad de modelo, la "clásica", se contrapone a la decadencia como mundo de la verdad; sino que es, y de modo eminente, mundo de ficción y de la máscara. Nietzsche dirá en una página del *Crepúsculo de los ídolos* (Vattimo 2003, 67, 68), que el "mundo verdadero" ha devenido fábula, por lo que el mismo "mundo aparente" es eliminado (no hay más apariencia como algo distinto de la verdad). La temática de la ilusión y de la ficción como términos que sustituyen la "verdad" de la tradición metafísica permanecerá viva en él, precisamente en sentido polémico ante esta tradición. Vattimo (2003: 108), siguiendo a Nietzsche, manifiesta que la máscara no es nunca mentira o falsedad sancionada como tal por una "verdad".

Según Vattimo (2003: 150), entonces, lo verdadero es la ficción canonizada socialmente y lo falso, la mentira posibilitada por la existencia de lo "verdadero" y convertida en necesaria y útil por el conflicto y la competencia que reinan en la sociedad. Y así en *Humano, demasiado humano* Nietzsche pretende "desenmascarar" (Vattimo, 2003: 189) la metafísica como creencia en las nociones últimas, nacida de la necesidad de seguridad. La estructura teórica de la moral es sustituida, en un cierto momento, por el arte, que comparte el destino de la metafísica, de la moral y de la religión (Vattimo, 2003: 194).

El ultrahombre de Nietzsche está fuera del sistema de la *ratio*. Para el filósofo alemán, la *ratio* –interpreta Vattimo, 2003: 436-437– muestra su verdadero rostro en la organización capitalista del trabajo y se manifiesta en la imposición de las estructuras mentales y morales producidas por el dominio, desde la metafísica a la moral platónico-cristiana. En este sentido más general, el hombre no es un verdadero individuo, sino solo un "representante", y por añadidura un mal comediante, un "comediante simulado" que no se identifica con el papel que representa, es decir, que se encuentra escindido, interiormente, según la lógica puesta de manifiesto por los análisis de *Humano, demasiado humano,* (*La voluntad de poder*, 1009).

Para explicar el pensamiento débil de ese sujeto fragmentado, debemos reconocer que los que participan en el debate filosófico coinciden hoy en un punto: no admiten una fundamentación única, última, normativa (Rovatti, en Vattimo, 1995: 11). En la década de los 60 se buscaba *otra* fundamentación distinta, de hecho, lo que entra en crisis es la misma idea de verdad. Aclara Rovatti (Vattimo, 1995: 13) que el caso italiano resulta típico: Nietzsche, Benjamín, Heidegger y el propio Wittgenstein, todos se introducen en el debate, primero como a hurtadillas y después de forma más clara, produciendo todo tipo de combinaciones y de mezclas sintomáticas.

Para Rovatti (Vattimo, 1195: 16), la expresión "pensamiento débil" constituye, sin ninguna duda, una metáfora y una cierta paradoja. Se trata de una manera de hablar

provisional, e incluso, tal vez, contradictoria, pero que señala un camino, una dirección posible: un sendero que se separa del que sigue la razón-dominio –traducida y camuflada de mil modos diversos–, pero sabiendo al mismo tiempo que un adiós definitivo a esa razón es absolutamente imposible. Una senda, por consiguiente, que una y otra vez habrá de intentar alejarse de los caminos trillados de la razón.

Vattimo (1995: 33-34) evoca la mortalidad, la finitud y la caducidad con el término *Pietas* y se pregunta qué significa, radicalmente, concebir al ser bajo el signo de la caducidad y de la mortalidad, rasgos fundamentales del ser.

Para Vattimo, el sujeto nietzscheano es *solo* apariencia; pero esta no se define ya como tal en relación a un ser. No hay, por tanto, un sujeto conciliado porque no hay ninguna posible coincidencia entre *parecer* y *ser*. "El resultado del desenmascaramiento, pues, no puede ser una apropiación de lo verdadero, sino una explicitación de la producción de mentiras" (Vattimo, 1992: 36, 37).

Ante todo, una ontología hermenéutica radical implica el abandono de la noción metafísica del sujeto entendido como unidad. Explica Vattimo que la condición normal del *Uebermensch* (1992: 43) es la escisión y que el significado filosófico de esta doctrina nietzscheana está totalmente en el situarse en el extremo opuesto de cualquier filosofía de la reflexión como reconciliación del sujeto consigo mismo.

La cuestión de los sujetos múltiples, fragmentados y unitarios nos reconduce siempre a los juegos de verdad-mentira, en los que participan los personajes de Landero y con ellos llegamos a un mismo punto: a la incapacidad de captar la propia imagen. Nos sorprende que para Maurey (2000: 161) haya una constante en los jugadores de la verdad-mentira: aunque siempre mienten para salir de apuros, para el mitómano el bochorno inicial es enorme ya que se trata nada menos que de la carencia de imagen propia. Y agrega: "Es exacto decir que el mitómano miente como respira porque en ambos casos el desafío es el mismo: seguir existiendo" (2000: 161). En suma, para Maurey, todo ocurre como si el mitómano tuviera que crearse de continuo una forma de existencia ante las situaciones que enfrenta. El mitómano no se mueve en el terreno de la fantasía: se encarna en el personaje y hará lo necesario para exhibirlo. En otra situación tendrá una nueva encarnación, pero nunca será el mismo. Se trata de una secuencia de mentiras, no de un delirio.

La relación del mitómano con los demás es problemática. Globalmente, solo puede falsificar sus relaciones con sus semejantes. No estima demasiado a su auditorio, pese a que le importe tener uno. M. Neyraut (en Maurey, 2000: 161) dice que reduce "al otro a una función restringida de asombro". Y si el otro, exasperado, reacciona vivamente, el mitómano no se

enoja. Su inconsistencia lo protege y saldrá de apuros siendo otra persona, aunque sería más exacto decir: otra cosa. En realidad, la mirada del otro es un peligro permanente.

Todas estas elucubraciones –que en el caso de Gilbert Maurey se centran en la figura del mitómano– nos conducen a la cuestión de los sujetos múltiples, los que intentan con sus fragmentos recomponer un sujeto unitario, que pueda captar y mantener una imagen propia.

¿Qué ocurre cuando el sujeto que narra percibe no solo la realidad como fragmentación, sino también su propia subjetividad como caos? La respuesta de Lozano Mijares (2007: 155) es que aparece la novela posmoderna, la ironía cínica, la ontología problemática: ya no se trata solo de cómo puedo yo conocer el mundo, penetrarlo, organizarlo, sino de cómo una vez asumida la imposibilidad de cualquier explicación, me enfrento a él, vivo en él.

Lozano Mijares (2007: 156) recuerda que la novela no hace más que expresar esta doble ruptura: la del mundo y la del yo, y repite la hipótesis central de McHale: la novela posmoderna trata de cuestiones ontológicas relacionadas con preguntas acerca de qué es el mundo, quiénes somos nosotros, cuál es la relación entre lo real, lo posible, lo imposible, etcétera. Esto significa que la nueva novela mimetiza mundos que son inestables ontológicamente, mundos que obligan al lector a preguntarse qué es la realidad mediante instrumentos estéticos que coadyuvan a esta desestabilización ontológica.

Observa Lozano Mijares que en la novela posmoderna el original y la copia resultan idénticos, lo representado se confunde con la representación, todo termina siendo intercambiable y todo depende de quién lo enuncie, en un mundo en que el discurso del genio, la subjetividad como fundamento de verdad ha sido destruido.

Tanto la reconstrucción de lo histórico como el uso de mecanismos propios de lo fantástico provocan una desestabilización ontológica que nunca se resuelve, sino que deshace el concepto de realidad pasada y presente, y propone un nuevo mundo posible cuya veracidad queda en suspenso, ni negada ni afirmada por completo.

La definición de ontología que utiliza McHale está directamente relacionada con la teoría de los mundos posibles de Thomas Pavel: la descripción teórica de un universo, posible o imposible. En la teoría de los mundos posibles, los lectores no evalúan la posiblidad lógica de las proposiciones que encuentran en los textos literarios a la luz del mundo real, sino que abandonan dicho mundo real y adoptan temporalmente la perspectiva ontológica de la obra literaria. La ficción, entonces, reside en la posibilidad. La pregunta que se hace McHale es si puede haber un mundo regido por la imposibilidad, es decir, un mundo cuyas proposiciones sean al mismo tiempo falsas y verdaderas. La respuesta afirmativa viene de la mano de la

narrativa posmoderna: ese es el mundo ontológico que propone el cambio de dominante, un mundo en el que las cosas existen y no existen, ocurren y no ocurren, se dicen y no se dicen, un mundo de paradojas lógicas que no tienen solución, como los cuentos de Cortázar.

La teoría de los mundos posibles, frente a las teorías miméticas de representación, debilita los límites entre ficción y realidad. La narrativa posmoderna es la encargada de representar modelos ontológicos plurales, mundos posibles, probables o imposibles. De ahí su cercanía a lo fantástico, según observa Lozano Mijares (2007: 158-159).

Advierte Lozano Mijares (2007: 164-166) que la muerte del sujeto conlleva el fin del individualismo en cuanto tal. Pero, encuentra que esto no quiere decir que el sujeto no exista, sino que vivimos el fin del ideal moderno del sujeto. En la novela posmoderna, el sujeto perceptor ya no se considera una entidad coherente, generadora de sentido; su percepción de la realidad y la fantasía no se articula en posiciones binarias totales, sino en un juego inestable de coexistencia que termina con la superposición de ambas: el sujeto esquizofrénico de Jameson. El sujeto posmoderno se presenta, en definitiva, proyectado como individuo incompleto que solo puede encontrar sentido al narrarse a sí mismo, consciente de que esta narración no distingue entre verdad y mentira. Sin embargo, como señala Ana María Guasch, tampoco podemos considerar al sujeto posmoderno como una entidad única, sino que, igual que la posmodernidad y el posmodernismo, es múltiple y paradójico, y se manifiesta a través de varios sujetos parciales.

En virtud de la unidad y la multiplicidad, Ricœur (1982: 154) alega que el “otro” no es solo alguien distinto de mí, sino mi semejante. E inversamente, esa unidad fundamental del λόγος corresponde a la diferencia del λέγειν; esta diferencia significa que únicamente se realiza la unidad de la humanidad en el movimiento de la comunicación. De esta manera resulta que ni es absoluta la diferencia –como si la multiplicidad de las conciencias fuera puramente numérica y su coexistencia puramente contingente– ni es tampoco absoluta la unidad del ser-hombre.

Ricœur (1982: 154) sostiene que el hombre constituye esa unidad plural y colegial, comunitaria, en la que se explican y completan mutuamente la unidad de destino y la diferencia de destinos.

II.3.2. La cuestión del ser vista desde el lenguaje

La incomunicación (desarrollada en las poéticas pirandeliana y unamuniana[134]) se aparta de la poética landeriana en tanto que los personajes de Landero logran salvarse mediante la palabra: estos seres capaces de fabular y de discurrir aun en las condiciones más adversas son, en general, bastante expansivos. La incomunicación nos interesa en cuanto podemos vincularla con la postura antiesencialista de Wittgenstein acerca del lenguaje, la cual –como sabemos– rompe con la rigurosa conexión entre lenguaje y realidad:

> ¿Cómo podemos entendernos –se pregunta el Padre en *Sei personaggi*– si en las palabras que digo, vierto yo el sentido y el valor de las cosas tal como éstas son dentro de mí, mientras quien las oye les acuerda inevitablemente el sentido y el valor que para él tienen dentro de ese mundo que para sí se ha forjado? Creemos entendernos. No nos entendemos jamás (1980: 61).

Para explicar el carácter narrativo de la historia, Iglesias apela a una cita de Steiner que alude al hombre como un animal de lenguaje, a la cuestión de ser vista desde el lenguaje:

> Las nuestras han sido, por encima de todo lo demás, civilizaciones y comunidades de la palabra; las frases fundan y habitan nuestras ciudades. En esencia, nuestra historia, en la medida que es accesible a algo más que el recuerdo particular, ha sido la del discurso, tanto interno como externo [...] El principio del pensamiento crítico, de una antropología filosófica, está contenido en la definición griega arcaica del hombre como "animal de lenguaje", como un ser en quien el aislante privilegio del habla –aislante con respecto al resto de la naturaleza orgánica– es definitorio. De ello se sigue que la historia, allá donde es historia humana, es la historia del significado (Steiner 1991: 112-113).

Para Gadamer (1991: 531), el lenguaje no es solo una de las dotaciones de que está pertrechado el hombre tal como está en el mundo, sino que en él se basa y se representa el que

[134] Acota Rossi: "Augusto [protagonista de Niebla] concluye que «la única verdad es el hombre fisiológico, el que no habla y no miente...». Soledad y silencio para los dos protagonistas. Porque, como Pirandello, Unamuno piensa que «la palabra, ese producto social, se ha hecho para mentir» y «todo lo que es producto social es mentira». Son mentira las relaciones sociales porque, dice siempre Augusto, «no hacemos sino representar cada uno su papel». Mentira la palabra: «El hombre en cuanto habla miente, y en cuanto se habla a sí mismo se miente». Idéntico pesimismo expresa Pirandello en toda su obra. La palabra, dice el escritor siciliano, hecha para unir, en realidad separa. El lenguaje se ha vuelto pura abstracción, no sirve porque las palabras tienen un sentido para uno, un valor «como son dentro de uno», mientras que quien las escucha «las asume inevitablemente con el sentido y el valor que tienen para sí mismo y para el mundo que tiene adentro» (asimismo, dice otro protagonista, la conciencia es «los otros dentro de ti»; es decir: la conciencia es una dimensión interpersonal, relacional). Creemos entender y nunca nos entendemos. Canetti, años más tarde, dirá que no hay mayor ilusión que la del lenguaje como medio de comunicación, y que la deformación de la lengua conduce al caos de las figuras separadas. Cada hombre posee una fisonomía lingüística que lo diferencia de los otros hombres, pero esta fisonomía, dice el escritor búlgaro, se ha vuelto una «máscara acústica» que señala al hombre dándole sólo la apariencia de una individualidad y una personalidad, de hecho inexistentes. «Los hombres se hablan pero no se entienden, y el diálogo entre ellos se ha transformado en un monólogo de paranoicos que se vuelve ruido acústico»" (1998).

los hombres simplemente tengan mundo. Para el hombre el mundo está ahí como mundo, en una forma bajo la cual no tiene existencia para ningún otro ser vivo puesto en él. La existencia del mundo está constituida lingüísticamente y no solo el mundo es mundo en cuanto que accede al lenguaje: el lenguaje solo tiene su verdadera existencia en el hecho de que en él se representa el mundo.

No obstante, insinúa Gadamer (Iglesias, 2002) no reducir la realidad al lenguaje ni creer en una realidad no lingüísticamente mediada.

Gadamer (1991: 543) insiste en que tener lenguaje significa tener un modo de ser completamente distinto de la vinculación de los animales a su entorno. Cuando los hombres aprenden lenguas extrañas no alteran su relación con el mundo como lo haría un animal acuático que se convirtiera en terrestre; sino que mantienen su propia relación con el mundo y la amplían y enriquecen con los mundos lingüísticos extraños. El que tiene lenguaje "tiene" el mundo.

"El lenguaje es un centro en el que se reúnen el yo y el mundo, o mejor, en el que ambos aparecen es su unidad originaria", así abrevia Gadamer (1991: 567) la cuestión del lenguaje como experiencia del mundo. Gadamer (1991: 567) apunta a una estructura universal-ontológica, a la constitución fundamental de todo aquello hacia lo que puede volverse la comprensión. Afirma: "El ser que puede ser comprendido es lenguaje" (1991: 567).

Cuando Gadamer (1991: 568) explica que lo que puede comprenderse es lenguaje, aclara que acceder al lenguaje no quiere decir adquirir una segunda existencia. El modo como algo se presenta a sí mismo forma parte de su propio ser. Por lo tanto, en todo aquello que es lenguaje se trata de una unidad especulativa, de una distinción en sí mismo: ser y representarse, una distinción que, sin embargo, tiene que ser al mismo tiempo una indistinción. El modo de ser especulativo del lenguaje muestra así su significado ontológico universal. Lo que accede al lenguaje es, desde luego, algo distinto de la palabra hablada misma. Pero la palabra solo es palabra en virtud de lo que en ella accede al lenguaje. Solo está ahí en su propio ser sensible para cancelarse en lo dicho. Y a la inversa, lo que accede al lenguaje no es tampoco algo dado con anterioridad al lenguaje e independiente de él, sino que recibe en la palabra su propia determinación.

Con Wittgenstein, con Landero, no decimos solamente "«el hombre habla», sino más bien: el lenguaje es aquello a partir de lo cual el hombre es" (Ruiz García 1996: 30). En el lenguaje el plexo de experiencias humanas constituyen mundo.

Cuando Ruiz García analiza la noción “juegos del lenguaje” de Wittgenstein, concluye en que “ser es jugar” (1996: 30). Este jugar se determina como capacidad lingüística. El lenguaje posee una estructura lúdica. El hombre es un ser hablante, esto es, posee por naturaleza el *logos*; es el animal racional dotado de lenguaje. El lenguaje no se agota en lo verbalizado, alcanza también el espesor de los gestos.

Al tratar el ser del lenguaje, Ruiz García hace resonar la tesis del Heidegger tardío (el *De camino al habla*) sobre el lenguaje, y lo cita porque otorga un compendio apropiado de múltiples experiencias análogas a Wittgenstein:

> El ser humano habla. Hablamos despiertos y en sueños. Hablamos continuamente; hablamos incluso cuando no pronunciamos palabra alguna y cuando solo escuchamos o leemos; hablamos también cuando ni escuchamos ni leemos sino que efectuamos un trabajo o nos entregamos al ocio. Siempre hablamos de algún modo, pues el hablar es natural para nosotros. Este hablar no se origina siquiera en una voluntad particular. Suele decirse que el hombre posee el habla por naturaleza. La enseñanza tradicional postula que el hombre, a diferencia de la planta y del animal, es el ser viviente capaz de hablar. Esta frase no quiere decir solamente que el hombre, además de otras facultades, posee también la de hablar. Quiere decir, que solamente el habla capacita al hombre ser aquel viviente que, en tanto que hombre, es. El hombre es hombre en tanto que hablante (1996: 31).

Sintetiza Leocata (2003: 407) la relación entre el ser y el *logos* remarcando la importancia que en el pensamiento heideggeriano tiene la cercanía entre ser y lenguaje, ponderación que nosotros incorporamos a nuestra tesis.

Para Lozano Mijares (2007: 151), la mayoría de los rasgos de la narrativa posmoderna responden, en última instancia, a esta hipótesis central: si la novela modernista se ocupaba de problemas relativos al conocimiento, la posmoderna se encarga de afrontar la cuestión del ser en un mundo que ha reconstruido las afirmaciones que lo sustentaban. Dicho de otro modo, el posmodernismo literario intenta responder preguntas acerca del ser, referidas al mundo, al yo o al texto, ya que las metanarraciones que los explicaban han sido puestas en cuestión y anuladas. El cambio dominante que realiza el posmodernismo supone un salto de lo epistemológico a lo ontológico: en vez de seguir luchando con el conocimiento de nuestro mundo, la novela posmoderna improvisará un mundo posible y ficcionalizado.

Advierte Lozano Mijares (2007: 152) que la nueva realidad y el nuevo modo de percepción que impone la episteme posmoderna obligan al escritor a enfrentarse al mundo –función tradicional, no lo olvidemos, de la novela como género– de esta manera: no es una opción estética del escritor, sino una obligación ontológica de la novela.

Ochoa Torres observa que Wittgenstein da un paso gigantesco en relación con las tesis centrales del *Tractatus* debido al radical viraje sobre la concepción de la relación entre lenguaje y realidad, puesto que ahora esas relaciones son el efecto de prácticas y actividades humanas. Los nombres no refieren por sí solos, ni las proposiciones describen por sí mismas. Una palabra goza de una significatividad porque alguien se la ha dado, pero no porque en el lenguaje exista una autosuficiencia ontológica.

Es proverbial la idea de Heidegger (*Carta sobre el Humanismo*) acerca de que el lenguaje es la casa del ser. Advierte Leocata (2003: 376) que a partir de los trabajos de Heidegger y las lecciones que impartió en sucesivas etapas, ha sido considerado necesario, cada vez que se evoca el tema del ser, remontarse a los orígenes griegos, transformando casi la cuestión ontológica en una refinada investigación filológica y hermenéutica. E incluso llega a tener la impresión de estar subordinando la ontología a la hermenéutica (Leocata, 2003: 377); pero avizora que el lenguaje solo puede justificarse a sí mismo en la medida en que se reconozca su relación con el pensar; y éste, además de establecer relaciones lógicas entre las cosas o entre las ideas, solo puede reconocerse a sí mismo en la medida en que co-descubre el ser, es decir, en cuanto *toca* la actualidad de lo real (Leocata, 2003: 383).

En *Sí mismo como otro*, Ricœur se pregunta hacia qué ontología vamos. Y se responde que hay un tipo de *vehemencia ontológica* de la que tuvo que hacerse defensor, en nombre de la convicción según la cual, incluso en los usos aparentemente menos referenciales del lenguaje, como sucede con la metáfora y la ficción narrativa, "el lenguaje sigue diciendo el ser, aunque este objetivo ontológico se encuentre aplazado, diferido por la negación previa de la referencialidad literal del lenguaje ordinario" (Ricœur, 1996: 333).

No seguimos abundando en este aparado, pues creemos que toda nuestra investigación da pruebas suficientes de la cuestión del ser vista desde el lenguaje.

II.3.3. Decir el ser: hacia una ontología inacabada

Vattimo (1992: 8) describe una "ontología del declinar" y explica que la concepción del ser que sustenta la hermenéutica contemporánea es de derivación heideggeriana. Esta hermenéutica tiene a su maestro en Hans Georg Gadamer[135]. Vattimo estima que las tesis elaboradas por Gadamer a partir del pensamiento de Heidegger deben ser desarrolladas en tres

[135] La obra más significativa de Gadamer es, como se sabe, *Verdad y método* (1960) (trad. Cast. De Sígueme, Salamanca, 1984).

direcciones: *a)* la de la elaboración de una concepción del ser (y de la verdad) que lo defina en base a caracteres "débiles", ya que solo un ser así pensado permite concebir la historia, como quiere la hermenéutica, como transmisión de mensajes lingüísticos en los que el ser "acontece", crece, deviene, según una perspectiva ya ejemplarmente presente en el pensamiento "genealógico" de Nietzsche; *b)* la de una definición del hombre en términos de "mortalidad": sólo la finitud temporal de la existencia, el efectivo sucederse de las generaciones, y por tanto, la muerte entendida no solo "ontológicamente", sino también "ónticamente" (en la terminología de Heidegger), funda la posibilidad de la historia como trans-misión de mensajes, como acontecimiento no accidental, sino ontológicamente relevante, de la alternancia de las interpretaciones; *c)* la de una ética que se deberá situar bajo el signo de la *pietas* para el ser vivo y para sus huellas, más que bajo el signo de la acción "realizadora de valores".

Lo que Vattimo entiende por ontología del declinar no tiene nada que ver con una sensibilidad pesimista o decadente. "Ni con ningún «ocaso de occidente» o cosas semejantes", así lo aclara en *Más allá del sujeto. Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica* (1992: 21). Vattimo, (1992: 43) cree que el ultrahombre escindido es también, y ante todo, el hombre de "buen carácter" del que habla Nietzsche en una página de *Humano, demasiado humano*, el que ha abandonado las certezas de la metafísica sin nostalgias reactivas.

Vattimo utiliza la fórmula "ontología del declinar", de herencia heideggeriana, para indicar una teoría positiva del ser caracterizado como débil respecto del ser fuerte de la metafísica. Especula con que Heidegger es quien ha sustituido la idea de ser como eternidad, estabilidad, fuerza, por la de ser como vida, maduración, nacimiento y muerte: no *es* aquello que permanece, sino que es, de modo eminente (en el modo del *ontos on* platónico), aquello que deviene, que nace y muere (Vattimo, 1992: 66).

Vattimo asegura que filósofos nihilistas como Nietzsche y Heidegger (pero también pragmáticos como Dewey o Wittgenstein), nos muestran que el ser no coincide necesariamente con lo que es estable, fijo y permanente; sino que tiene que ver más bien con el evento, el consenso, el diálogo y la interpretación, todos ellos se esfuerzan por transmitir esta experiencia de oscilación "del mundo posmoderno como *chance* de un nuevo modo de ser (quizás, al fin) humano" (1994: 87).

En *Finitud y culpabilidad* Paul Ricœur define el concepto de labilidad. De esta manera, el filósofo y antropólogo francés nos introduce en la constitución más íntima de la realidad humana, en el mal, que aparece grabado en el ser humano, como un cierto desplazamiento o incoincidencia del hombre consigo mismo. Esa "desproporción" (Ricœur,

1982: 25) del individuo consigo mismo marcaría el índice de su labilidad. Afirma: "«No debo extrañarme» de que el mal haya entrado en el mundo con el hombre, ya que el hombre es el único ser que presenta esa constitución ontológica inestable consistente en ser más grande y más pequeño que su propio yo" (1982: 25-26).

Para Ricœur (1982: 26), que el hombre esté situado *entre* el ser y la nada equivale ya a tratar la realidad humana como una zona, como un lugar ontológico, como un sitio colocado *entre* otros sitios. Y agrega:

> El hombre no es intermediario porque esté entre el ángel y la bestia, sino que es intermediario en sí mismo, entre su yo y su yo. Es intermediario porque es mixto, y es mixto porque realiza mediaciones. Su característica ontológica como ser-intermediario consiste precisamente en que su acto de existir es por identidad el acto de realizar mediaciones entre todas las modalidades y todos los niveles de la realidad dentro y fuera de sí. Ricœur (1982: 26-27).

Cerramos este acápite con las consideraciones de Ávila (2005: 145-146), para quien si el yo es recuperado bajo la forma de texto –y hasta aquí nos ha conducido la reflexión compartida con Ricœur– no parece que el yo pueda aspirar a otra cosa que a una serie indefinida de lecturas, esto es, de interpretaciones. Pero esta situación no deja de plantear problemas y paradojas, que Ávila resume de la siguiente manera:

> En primer lugar, está el problema de si es compatible la multiplicidad y la variedad que introduce la historia con la unidad y la identidad que parecen ser los requisitos esenciales de la subjetividad. Es decir, ¿se puede hablar propiamente de un sujeto histórico, de una especie humana, que permanece a pesar de los cambios e incluso de la pluralidad de las tradiciones? Es mucho más fácil admitir la identidad del yo que somos cada uno que la identidad de un sujeto que, más allá de la individualidad, nos sobreviviera. Algo así como la Sustancia spinoziana que permanece idéntica, a pesar de la variedad de sus Modos.
>
> Para volver al punto de partida, aunque tuviera razón Macbeth, aunque la vida fuese una historia contada por un necio, dentro del sinsentido de la totalidad, en el corazón mismo del absurdo, aun sería posible tejer la trama de múltiples historias con sentido. Pero el problema estriba en si es o no posible articular la multiplicidad de tramas y textos (que seríamos cada uno) en torno a un eje único.
>
> A mi juicio, esta problemática es la misma que ya planteaba Hume a propósito de la identidad personal. Y es también un camino análogo al de Hume el que tendría que seguirse para solventarla. Si somos capaces de reconocernos idénticos; si, a pesar de la diversidad y de los cambios, cada cual se designa a sí mismo con la palabra "yo", esta identidad viene posibilitada por la memoria. Pero no sólo por una memoria que hace recuento y balance de su pasado, sino que, además, es capaz de anticipar su porvenir (2005: 146).

Explica Ávila que Ricœur intenta una solución, pero, renuncia, con toda coherencia, a un planteamiento con pretensiones definitivas y absolutas. Él señala que el carácter circular

entre *yo hablo* y *yo soy* no debe paralizarnos. Y apunta, desde luego, hacia el lenguaje: "el lenguaje es de tal manera que es capaz de diseñar el suelo de existencia de donde procede él mismo, y de reconocerse a sí mismo como un modo de ser del que él mismo habla" (2005: 147). Esta circularidad entre *yo hablo* y *yo soy* da poco a poco la iniciativa a la función simbólica y a su raíz pulsional y existencial. Pero este círculo no es un círculo vicioso, es el círculo viviente de la expresión y del ser expresado.

Para Ávila la pregunta "¿quién eres?" es ahora sustituida por la doble invitación "cuéntame tu historia" y "dime qué prometes" (2005: 148). Ello permite, además, modificar la esencia misma de la ontología: un yo en camino siempre hacia sí mismo solo puede reivindicar una ontología inacabada.

II. 4. Problematización del decir y ser en *El guitarrista*

II. 4.1. La cuestión del ser vista desde el lenguaje

El lenguaje sigue diciendo el ser… ¿qué incumbencia tiene este planteamiento en *El guitarrista* (2002) –cuarta novela de Luis Landero? Dar respuesta a este interrogante será el desafío de nuestra investigación.

Siguiendo a Paul Ricœur, llegamos a la pregunta ontológica y a la conclusión de que "incluso en los usos aparentemente menos referenciales del lenguaje, como sucede con la metáfora y la ficción narrativa, el lenguaje sigue diciendo el ser" (1996: 333).

Advertimos que el que tiene lenguaje "tiene" el mundo. El lenguaje es un centro en el que se reúnen el yo y el mundo, o mejor, en el que ambos aparecen en su unidad originaria. Sin embargo, el lenguaje no es copia de algo que está dado con fijeza. Son juegos lingüísticos los que permiten acceder a la comprensión del mundo.

Tales cuestiones nos conducen a Heidegger. En la *Carta sobre el humanismo* el filósofo define el lenguaje como "la casa del ser". Concretamente afirma que:

> El lenguaje es la casa del ser. En su morada habita el hombre. Los pensadores y poetas son los guardianes de esa morada. […] El lenguaje también nos hurta su esencia: ser la casa de la verdad del ser (1959: 7).

El lenguaje no puede ser reducido a mediador entre el hombre y el ser. El hombre es esencial y no accidentalmente un hablante, ya que la palabra determina su esencia. En el pensamiento de Heidegger la idea de ser como eternidad o estabilidad se sustituye por la de ser como vida, maduración, nacimiento y muerte: no *es* aquello que permanece, sino aquello que deviene, que nace y muere.

En *El camino al habla* (En: *De camino al habla*), Heidegger reafirma que el ser está íntimamente ligado al lenguaje y lo hace en estos términos:

> El camino al habla –esto suena como si el habla se hallara muy lejos de nosotros, en cualquier parte a donde debiéramos primero encaminarnos. Pero ¿se necesita de un camino al habla? Según una antigua doctrina somos nosotros mismos aquellos seres capaces de hablar y por ello ya poseedores del habla. La capacidad de hablar no es solo una de las facultades del hombre, de idéntico rango que las demás. La capacidad de hablar constituye el rasgo esencial del hombre. Este rasgo distintivo contiene el esquema de su esencia. El hombre no sería hombre si le fuera negado el hablar incesantemente, desde todas partes y hacia cada cosa, en múltiples avatares y la mayor parte del tiempo sin que sea expresado en términos de un «es» (*es ist*). En la medida en que el habla le concede esto, el ser del hombre reside en el habla. […] (1990: 217).

Un escritor se define por su oficio, por su capacidad de componer por escrito, de comunicar el habla con palabras impresas. En las primeras líneas, Emilio, el protagonista de *El guitarrista* se presenta a sí mismo en estos términos: "Hace mucho tiempo (cuando yo ni siquiera sospechaba que algún día llegaría a ser escritor) fui guitarrista, y aún antes trabajé de aprendiz en un taller mecánico" (2002: 13). Comparte con el autor una trayectoria común en los tres oficios, analogía que pretende conducirnos a la autorreferencialidad textual. El libro lleva como título el quehacer del guitarrista, ocupación que precedió a la de escritor –tanto para Emilio como para el autor. En tal caso, el juego de identificaciones no se reduce únicamente a una coincidencia, sino a varias, puesto que hay también otro escritor en ciernes convertido en maestro del aprendiz Emilio. Nos referimos al Sr. Rodó, quien despliega la teoría de la fragmentación del yo, planteo desarrollado varias veces por el mismo Landero[136]:

> –No creas. Para empezar, cada uno de nosotros somos varios. Eso lo explican muy bien los psicólogos. 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 (porque a veces justo ése es el más callado y oculto, y el más remiso a hacerlo), 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 (2002: 233).

Bueno de la Fuente comprueba tal disociación de identidad en diversos personajes de novelas posmodernas. Esta inconsistencia es síntoma de lo que Monner Sans (1959: 83) llama "el problema ontológico" en *Enrico IV* y en *Sei personaggi.* Lo declara categóricamente el

[136] "Pero el problema es que cada uno de nosotros somos muchos: yo soy el que soy, el que será, el que fui, el que podría haber sido o llegar a ser" (Landero, 1995: 55).

Padre: “cada uno de nosotros se cree «uno», pero que no es cierto: es «tantos» señor, «tantos» según las posibilidades de ser que existen en nosotros” (Pirandello, 1980: 68-69).

Apunta Valls (2003: 294) que gran parte de las sensatas y abundantes reflexiones metaliterarias de esta novela nos las proporciona el personaje de Rodó que actúa como portavoz del autor en dichas cuestiones, y no en otras.

Los escritores –tal el caso de Rodó– están ocupados en el discurso literario y en disertar sobre la palabra. La capacidad de hablar constituye un rasgo esencial en ellos. Pero tampoco son los únicos lanzados a la aventura del lenguaje. Justamente, no es la línea de acción lo que más llama la atención de la novela, puesto que las actividades de los personajes son débiles iniciativas, gestas sin proezas. Son las palabras que se dicen las que van marcando el ritmo y la tensión dramática. Las palabras prometen cambios, anuncian una acción que se dilata. Los personajes son lo que dicen. Aunque, pronto advertimos, que también cobra importancia lo que callan, ya que varios de ellos guardan secretos o mienten, impidiendo con esto el desarrollo no solo de la comunicación, sino de la expansión auténtica de llegar a ser ellos mismos.

El lenguaje desborda y lo abarca todo hasta confirmar la teoría que Heidegger plantea en *Poéticamente habita el hombre*:

> El hombre se comporta como si fuera el forjador y el dueño del lenguaje, cuando es éste, y lo ha sido siempre, el que es señor del hombre. Cuando esta relación de señorío se invierte, el hombre cae en extrañas maquinaciones (1994).

El primer quiebre de la inercia se produce en las primeras páginas, con la llegada de Raimundo, el primo de Emilio. En este cruce del umbral de la rutina no hay imágenes visuales sino una voz, una palabra “y al entrar en mi cuarto oí que alguien me llamaba desde la oscuridad” (2002: 37). A este saludo inicial, le sigue la constatación de lo cambiado que está el recién llegado: “Y ya ves con qué soltura y variedad hablo y me expreso, sin vergüenza ni miedo a equivocarme, y lo mismo delante de un general que de un pelanas […] Y ya no me llamo Raimundo Pache. Ahora tengo otro nombre, más bonito y mucho mejor puesto” (2002: 39).

Como en otras novelas de Landero, el nombre propio debe decir el ser; pero el nombre registrado coincide solo con el rostro que se ve, pero no con la verdad. Entonces se busca un pseudónimo y un disfraz que sean capaces de decir la verdad. Cuando el señor Burriac bautiza en el arte a Raimundo, hace accesible al lenguaje algo nuevo, un ser nuevo, que no es tampoco algo dado con anterioridad al lenguaje e independiente de él, sino que recibe en la

palabra su propia determinación, tal como lo explica teóricamente Gadamer (1991: 568). Raimundo acrecienta su vocabulario porque tiene otra manera de incorporarse, de "tener" el mundo:

> El artista, Emilio, lo primero debe parecerlo, y darse a valer ya en el aspecto. Y, con el nuevo aspecto, me cambió también la personalidad. Me hice más expansivo. Amplié el vocabulario. Y ahora hablaba en alto, decía lo que pensaba, gastaba bromas y miraba de frente a todo el mundo. No había quien me conociera. «Has sufrido una metamorfosis», me comentó Dorita. Y yo pensé: «Otra palabra al bote». Y una noche alguien me dijo, para que todos lo oyeran: «Tendrás que buscarte un nombre artístico; Raimon ya no es bastante». Se empezó a debatir allí cuál me vendría mejor. Cada cual propuso su apelativo. Dorita dijo «El Nómada», Navarro «El Españolito»; un camarero, llamado Ismael, «El Emigrante», y otros dijeron otras cosas, hasta que de pronto el señor Burriac, después de mirarme y aquilatarme mucho, me señaló con el dedo y dijo... ¿A que no sabes qué dijo?
> –¿Qué?
> –Me señaló con el dedo y dijo: «*L'Enfant Brillant*» [...] Al otro día me presentaron ya por mi nuevo nombre: El Niño Brillante, *L'Enfant Brillant*. A mí me pareció que tuve más éxito que nunca, porque los nombres, si están bien puestos, realzan al artista, y el público se deja hechizar enseguida por ellos (2002: 63).

Carlos Reis y Ana Cristina Lopes nos proporcionan otra clave para comprender la pluralidad de las diversas identidades que asumen varios personajes en la obra de Landero y nos transmiten la importancia del nombre propio dentro de la inestabilidad:

> el nombre propio garantiza la continuidad de referencia a lo largo del sintagma narrativo, ya que a través de él se mantiene la identidad del personaje, soporte fijo de acciones diversificadas [...] En la novela contemporánea asistimos a veces a cierta desestabilización del estatuto tradicional del personaje, reflejada en la ausencia de nombres, en el rechazo de una identificación individual estable, en la proliferación de nombres fonéticamente semejantes que tienden a confundirse (Reis, 2002:181).

Los juegos del lenguaje se acompasan, en esta novela, con el lenguaje de la música. Sin embargo, la realidad no se reduce al lenguaje, puesto que los diversos lenguajes operan la misión sagrada de transformarse en arte para difundir la vida:

> Primero Puchi Puchi le hacía un preludio muy suave de arpegio, mientras él salía y se quedaba quieto, perfilado y en pose, en el centro del tabladillo. Luego daba un taconazo y la guitarra se callaba y callada seguía hasta que, ya muy al final, en el último minuto, se incorporaba a la apoteosis para cerrar juntos el número. Era algo digno de verse, y se hacía en todo el local un gran silencio. A los quince minutos empezaba a sudar, por el esfuerzo y por los focos. Allí, en el zapateado, echaba afuera toda su furia y el desencanto de la vida. Toda su biografía, la historia de sus penas y de sus más lejanas ilusiones, la niñez, las dos guerras, la nostalgia y la rabia de España, todo se concentraba y concurría en ese número estelar. Era un alarde de fuerza y virtuosismo. Un día le oí decir:

> «El baile es la inconsciencia razonada. Todo es desorden y todo va a compás» (2002: 57).

Si el rostro aparece gastado por el automatismo diario; la máscara emerge nueva en la dramatización poética de la vida: "Primo, no te puedes imaginar lo que es el éxito en el arte. Cuando te aplauden todos a rabiar, y gritan tu nombre, uno piensa: «Después de esto, ya me puedo morir» –y se quedó callado, como sobrecogido por la evocación". (2002: 58).

A poco de andar, descubrimos que a pesar del encomio, de los aplausos autoaludidos, Raimundo no es un concertista, sino prácticamente un aficionado de la guitarra. Pero esto no obsta para que anime a Emilio con la promesa de alcanzar un nombre:

> –[…] Pero tú no te preocupes, primo, tú a lo tuyo, que el arte es lo primero. El señor Burriac te estará esperando en la estación. Te conocerá por la guitarra. Ya verás como tú también triunfas allí y te haces un nombre (2002: 294).

Queda claro que "tener un nombre" no equivale a ser alguien, sino a ser uno mismo: "La vida no es para los cobardes, primo. Y ya se nos ocurrirá un nombre artístico que te vaya bien. ¿No te gustaría llamarte de otro modo?" (2002: 74).

Y más adelante se produce el bautismo que imprime un carácter que Emilio no parece muy dispuesto a aceptar:

> –¿Cómo te llamas, hijo?
> –El Niño Triste –se apresuró a decir Raimundo.
> Lo miré boquiabierto (2002: 147).
> […]
> –¿Por qué me has llamado así?
> –¿El Niño Triste? Porque, por un lado, necesitas un nombre artístico, una identidad; y por otro porque eres triste, primo, y porque hoy estás más triste que otras veces. No sé, ha sido como una inspiración. ¿Qué pasa, que no te gusta el nombre?
> –No.
> –Bueno, pues se cambia y ya está. Ya buscaré yo uno que te guste (2002: 148).

Si para Gadamer, la existencia del mundo está constituida lingüísticamente (1991: 531); también para Claudio Burguillos, uno de los personajes que ocupa una de las habitaciones alquiladas por la madre de Emilio, el lenguaje co-descubre el ser "en cuanto *toca* la actualidad de lo real" (Leocata, 2003: 383). Por ello, para Burguillos, las palabras no pueden improvisarse vanamente:

> «La gente es muy irresponsable», decía dolido. «Usa las palabras sin conocer su raíz ni su significado exacto, como si las palabras fuesen suyas y pudiesen hacer con ellas lo que quieran».
> Hablaba, y a veces tardaba mucho en encontrar la palabra justa y nosotros teníamos que esperar y estar atentos al suspense, porque si nos distraíamos, o

> aun peor, si alguno aprovechaba el silencio para decir lo suyo, entonces él se iba ensombreciendo, en sus ojos verdes aparecía un brillo de acero, y en la frente una arruga de contrariedad [...] (2002: 82).

En *¿Cómo le corto el pelo, caballero?* Landero destaca el poder inmenso de las palabras:

> Cuidemos las palabras y cuidémonos de ellas, porque su poder es inmenso. Como nos recuerda Octavio Paz: «No sabemos en dónde empieza el mal, si en las palabras o en las cosas, pero cuando las palabras se corrompen y los significados se vuelven inciertos, el sentido de nuestros actos y de nuestras obras también es inseguro». Y no está mal en esta hora recordar al más grande y genial villano que nos ha dado la literatura: a Yago. Yago pervierte el lenguaje, y con las palabras sediciosas envenena los oídos de Otelo y desencadena la tragedia. Con el poder de su elocuencia consigue convertir a Desdémona en una ramera, y a Otelo, en un asesino, y eso es lo que Shakespeare nos advierte entre líneas: tened cuidado con quienes corrompen el lenguaje, porque os están corrompiendo también a vosotros (2004: 86).

Burguillos es un hombre estrafalario, sin embargo es él quien insiste en que el habla es una actividad rigurosa para la cual se requieren ciertas aptitudes. A su vez, Emilio, que ha hecho propios los dichos de un antiguo profesor de filosofía, cree

> Que hay que tratar a las cosas como si fuesen reyes y esperar a que ellas nos hablen primero. Hasta que nos manden un mensaje […]
> Y alguna vez he hecho la prueba, pero no he conseguido nunca que las cosas me hablen (2002: 232).

Para el Sr. Rodó –escritor o aspirante a ello–, el mundo casi siempre está mudo y no se sabe qué es mejor, si esperar a que hable o hablar uno por su cuenta (2002: 232).

> Y alguna vez he hecho la prueba, pero no he conseguido nunca que las cosas me hablen.
> –Es que no es fácil... El mundo casi siempre está mudo y no se sabe qué es mejor, si esperar a que hable o hablar tú por tu cuenta. (2002: 232).

En la *Carta sobre el humanismo*, Heidegger sostiene que:

> Antes de hablar, el hombre debe dejarse interpelar de nuevo por el ser, con el peligro de que, bajo este reclamo, él tenga poco o raras veces algo que decir. Sólo así se le vuelve a regalar a la palabra el valor precioso de su esencia y al hombre la morada donde habitar en la verdad del ser. […]

Emilio se dejar interpelar y descubre la belleza como esplendor del ser. Landero recupera en esta novela el sentido platónico del término: la belleza como esplendor de la verdad. Una bailarina se convierte en la cifra de esta belleza aludida, y Emilio la descubre, la saca de su cobertura habitual:

> A su lado estaba sentada una bailarina muy joven y muy guapa, casi una niña, con el pelo negro muy bien recogido en una larga cola de caballo. Tenía el cuello esbelto, las manos largas y morenas como olvidadas en un neceser que sostenía sobre el regazo. Me pareció que aquella muchacha no necesitaba nada que no fuese su propia y soberana belleza. No había nada, no miraba nada, y su rostro era más bien inexpresivo. Daba la sensación de que era autosuficiente como pueden serlo esos objetos que se colman con su solo existir y no admiten bromas ni variantes, rotundos de tan obvios, un paraguas, un anillo, una columna, unas simples e inimitables tijeras. No sé por qué pero me recordó a Adriana, y de pronto me entró la nostalgia de las cosas perdidas para siempre, de los sueños que se esfuman sin dejar otra huella que la sensación de haber sido expulsado de un mundo prodigioso y feliz. (2002: 146-147).

Después de la contemplación estética, de la valoración de las propiedades de la belleza, Emilio tiene una visión poética, que no tardará en convertir en obra de arte (recordemos que la novela está narrada en primera persona y que, por lo tanto, nosotros, los lectores, somos testigos de que la inspiración ha dejado paso a la creación):

> Cuando volví a la cama, la vaga esperanza era yo sólo incertidumbre. Intenté otra vez rescatar y ordenar las imágenes dispersas de ese día, pero tenía mucho sueño y sólo conseguí recordar con precisión a la bailarina joven que había visto en la sala de estar de la academia. Sólo que ahora, sin dejar de ser ella, era Adriana al mismo tiempo. La vi enmarcada en mi pensamiento, y estaba guapísima, y ya al borde del sueño me llené de nostalgia por su belleza inalcanzable (2002: 152).

En *El guitarrista,* son los poetas quienes logran la unidad de las palabras y las cosas puesto que a ellos se les ha dado el más peligroso de los bienes, el lenguaje, para que muestren lo que es. Emilio, lleno de sueños y proyectos, se deja interpelar por el mundo y descubre un halo de luz alrededor de las pequeñas cosas:

> Y del mismo modo que hay tiempos de convulsión en que hombres de poco pelo logran de golpe honores y fortuna, así hay también momentos de la vida en que los objetos más nimios o vulgares hacen inopinadamente una brillante carrera estética, y de la noche a la mañana alcanzan rango poético y se cargan de símbolos como el soldado raso de condecoraciones. El portón de hierro de un almacén, o el mísero zaguán del que salía un olor a fideos rancios y a escoria de carbón, tenían de pronto algo de legendarios, quizá porque los estaba viendo ya con la mirada anticipada de la lejanía y de la añoranza (2002: 282).

Entre los personajes que viven de la palabra, hallamos a Rives, un contratista de actores, que es presentado primero como un poeta y luego como un embaucador, puesto que a diferencia de los poetas, habla sin sustancia:

> Hablaba de sí mismo como de un sueño y me costó descubrir en qué consistía exactamente su arte: era charlista andaluz. Entre número y número, como luego supe, salía a escena y contaba chascarrillos y chistes, y hacía monólogos en un

> tono chusco de sainete, y a veces cerraba su actuación con un fandango cómico. Pero él se presentó a sí mismo como actor y rapsoda. De hecho, era poeta, no de pluma y papel, sino improvisador. Repentizaba romances y quintillas sobre el tema que propusiera el público, por difícil que fuese (2002: 188).

> –¿Qué te ha parecido Rives? ¿No es un genio?
> A mí me había parecido sólo un charlatán, alguien que, como Raimundo, vivía del merodeo en torno al porvenir (2002: 191).

> [Rives] Hablaba con vigor, casi con dramatismo, y movía esforzadamente las manos para centrar el discurso, y que cada frase encajara en su sitio, y garantizando la validez de cada palabra. Abajo, los zapatos, con las puntas bizcas y combadas, se desplazaban ligeramente sobre el terreno, repartiendo el peso de todo aquel edificio verbal (2002: 249).

Evidentemente los poetas –quienes logran la unidad de las palabras y las cosas– no son charlatanes de oficio, sino que ejercen el arte como una necesidad ineludible y lo llevan como un fuego sagrado:

> Pero, antes de seguir, dime una cosa: ¿tú quieres de verdad ser artista? Piénsalo bien antes de contestar, porque el arte es sagrado y dura hasta la muerte –y se echó atrás, como si se hubiese convertido en espectador de una escena teatral que me tocaba representar a mí (2002: 101).

> Mira, el amor se diferencia del arte en que el arte es libre y el amor sólo lo parece. El arte lo lleva uno consigo, y puede ir con él a donde quiera. Pero el amor no es transportable, el amor ata, y ése es un nudo que no hay quien lo deshaga (2002: 140).

Sin embargo, ese fuego sagrado no es para los dioses, sino para los hombres, puesto que el arte proviene de la necesidad humana de edificar la propia vida. Ser escritor se convierte, de esta manera, en una función para vivir y el lenguaje, en una manifestación de la vida. Valls dice que “acierta plenamente Landero con esta novela en la que late la vida [...] y acierta porque se mueve por la senda de lo que él llama la sinceridad barojiana” (2003: 297).

A propósito de esto, Velázquez Jordán no pierde de vista que Landero ha comentado que *El guitarrista* es un yacimiento de experiencia, que es una novela muy vivida. Le pregunta, entonces, qué diferencia hay con otras novelas anteriores. A lo que Landero responde:

> Todas las novelas tienen que ser vividas, lo que pasa es que hay estratos de experiencias más profundos, más evidentes y más próximos. En esta novela hay experiencias muy inmediatas, que yo he vivido de cerca. Lo cual no significa que en *Juegos de la edad tardía* no haya un sustrato y una vivencia personal, pero a través de un camino simbólico, a través de sugerencias. En *El*

> *guitarrista* viví cosas que son ciertas y las cuento objetivamente, por lo menos en el arranque (Velázquez Jordán, 2002).

El guitarrista explora la relación de la palabra escrita y la vida. El señor Rodó no parece tener grandes experiencias para convertirse en escritor, pero Landero desborda el sentido de la vida como espacio de tiempo que transcurre desde el nacimiento hasta la muerte. Y la vida pasa a ser todo lo que sucede dentro y fuera de los seres vivos en ese espacio de tiempo. Velázquez Jordán quiere saber si Landero siempre parte de sus experiencias para escribir y nuestro escritor responde:

> Claro, pero lo que uno vive es lo que uno lee, ve, experimenta, oye, es aquello que uno soñó, aquello que a uno le contaron, lo que uno imaginó o entrevió. Todo eso es vida. La imaginación ayuda al observador, complementa (Velázquez Jordán, 2002).

Emilio sondea el asunto de vivir-escribir y le parece mentira que alguien poco experimentado, con una visión escasa, tenga algo para manifestar:

> Además, quizá para ser escritor había ante todo que vivir. Tener experiencias. Correr mundo. ¿Pero qué experiencias, qué mundo, tendría el señor Rodó? Llevaba años y años de bibliotecario, metido entre libros, y luego encerrado en su habitación, llenando hojas y cuadernos con su letra menuda. Pero, si no había vivido grandes aconteceres, ¿qué tendría entonces que contar? ¿Se inventaría las cosas, así sin más ni más, sacándolas de la nada, de la imaginación? (2002: 221).

Cada página de *El guitarrista* nos confirma que la vida es un devenir constante, una fuerza que fluye en dirección a un objetivo inalcanzable:

> Así era mi vida por entonces. Todo parecía siempre a punto de cumplirse y todo se aplazaba o se malograba en el último instante. Nunca llegaba la hora de dejar el taller para ser sólo guitarrista, y tampoco doña Adriana acababa nunca de ser sólo Adriana (2002: 214).

Si por un lado este sentido heraclitano de la vida nos permite establecer un paralelismo con la estética pirandeliana (entre la vida que fluye y las formas inmutables con las que los otros cristalizan el verdadero ser); por otro lado, nos hace advertir que en la estética landeriana del afán todo siempre aparecerá como la vida misma: inconcluso, irresuelto y fragmentario:

> Quizá yo empezaba a intuir que así es como la vida nos mueve o nos enreda, y nos fatiga sin desmayo, porque si no alcanzamos lo que anhelamos, el corazón lo perseguirá cada vez con más saña, pero si lo logramos, o creemos lograrlo, añoraremos el anhelo que poníamos en la persecución. ¡Entonces sí éramos jóvenes e incansables! Entonces, siempre entonces. Porque otra de las trampas de la vida que acaso me tocó descubrir en aquella época es la de poner el sueño al alcance de la nostalgia, de hacernos creer que el tiempo nos ha robado lo que

> nunca tuvimos, de forma que la sensación de plenitud va siempre unida a un cierto sentimiento de pérdida. Y en todas partes encontramos las huellas de lo que nos arrebataron o nos prometieron, incitándonos así a la búsqueda pero condenándonos sólo al carroñeo sentimental. Y quizá por eso el tiempo más propicio para que ese espejismo nos parezca próximo y real sea la espera, cuando las promesas están intactas y todo está por suceder pera nada se ha consumado aún. Cuando todo se hace y se deshace en un trajín de instantes que, como las olas del mar, nunca empiezan ni nunca tienen fin.
> Yo iba y venía y pensaba en aquellas vidas que se habían mezclado con la mía en los últimos tiempos y que luego habían seguido su rumbo, ajenas ya a mí, cada una en busca de su reino prometido o perdido, formando una maraña de afanes cuyo sentido yo no alcanzaba a comprender (2002: 282-283).

La frase emblemática de Raimundo "Nómadas hasta la muerte" (2002: 284) se vincula directamente con el tiempo de la espera, que es el *tempo* predominante en la novela y, sobre todo, el tiempo dominante de la vida y se relaciona con la idea de la vida como perpetua inestabilidad. La relación de Emilio y Adriana da pruebas suficientes de esta evidencia dramática:

> Hicimos otras representaciones, pero todas acababan más o menos igual. En una ocasión me pidió que la ayudara a hacer la cama y, cuando estábamos estirando la colcha, uno a cada lado, ella se me quedó mirando con una fijeza que yo ya conocía muy bien, y me dijo: «Si no tuvieses tantos escrúpulos, ahora podrías. Pero, ni tú lo vas a intentar ni yo lo voy a consentir. ¿Quieres por lo menos que me desnude para ti, sin tocarnos?». [...]
> Así iban pasando los días interminables de la espera. [...] La suya era, en efecto, una belleza extraña e inquietante (2002: 291).

Ser "nómadas hasta la muerte" implica no solo una vida errante, sino establecer vínculos merodeadores, poco sedentarios y nada estables:

> ¿Dónde estarán ahora Mario, Bernardo y Rafaelito? ¿Caminando sin rumbo, heroicamente, debajo de esta lluvia de invierno? ¿Y Raimundo? ¿Y Claudio Burguillos y doña Manuela? ¿Y aquellos emigrantes que pasaron una noche en casa y al otro día se fueron para siempre? ¿Qué habría sido de ellos? Vidas que rozan un momento la tuya para trazar apenas a su paso el signo de un enigma (2002: 115).

También la vida productiva del señor Rodó se resume en el tiempo de la espera y del merodeo:

> De pronto mi vida se llenaba de enigmas. Por ejemplo el señor Rodó, el nuevo huésped. Otra de esas vidas con las que compartí un trecho del camino, y que me dejó como legado su silueta en el fondo ya gris de la memoria, y una versión de su propio pasado, contada acaso como el náufrago que, en sus instantes últimos, traza un signo con la esperanza de que alguien lo descifre en el futuro y le sirva de lección y de aviso (2002: 167).

> De algún modo, aquel laboreo sin apenas provecho era un sustituto de sus viejos temores: el mismo laberinto en el que se debatía desde siempre, avanzando retrocediendo, pero sin lograr salir de él, y en el fondo quizá sin desearlo. Y en eso andaba desde entonces. Iba despacio, pero iba. A veces volvía atrás y corregía lo que ya había dado por definitivo. Pero seguía adelante, con la obra en marcha, inmerso en su quehacer, y con la misma fe que el primer día.
> –Pero lo que escribo aún no se parece a lo que yo necesito decir. A veces no es ni siquiera la sombra de lo que yo sé que vive y crece dentro de mí. No, todavía no. Todavía hay que esperar (2002: 301-302).

"La vida no vale nada", ese ha sido hasta ahora el verdadero *consensus sapientum* del nihilismo radical. Sin embargo, Vattimo (2005: 27).señala un nuevo y más "piadoso" inicio en el nihilismo nietzscheano: el respeto, la veneración, el amor a la vida. Ese podría ser el punto de partida de una "forma divina" de pensar. Esta actitud respetuosa y de veneración hacia la vida. Esa revalorización de la vida se exterioriza en el valor de elegir, puesto que solo arriesgan la vida los que se deciden a elegir después de una larga espera:

> –Bien. Eso es importante... Elegir la vida que de verdad nos gusta –dijo al fin en un tono impreciso, como si tanteara una hipótesis–. Puede ocurrir que nos equivoquemos en la elección, pero lo importante no es equivocarse sino haber tenido el valor de elegir. [...]
> –No lo sé, pero supongo que lo peor es no haberse atrevido al menos a intentarlo. Llegar a viejo y comprender ya tarde que la vida eran sólo unas monedas que nos dieron y que nosotros hemos guardado sin atrevernos a gastarlas. ¿Me explico? (2002: 228).

El humanismo ateo de Nietzsche responde con el arte al reto del sufrimiento, la soledad y la muerte. El arte se transforma en el asidero capaz de ofrecer sentido y orden al caos. De ahí que se hable de una "metafísica de artista" (Ávila, 2005: 68). Emilio se enrola en este nuevo fervor o piedad, que lo pone de frente a los otros y a sí mismo, en una nueva dimensión de la vida:

> «Pues prepárate un número». «Ya está preparado». Eran unos tanguillos de Cádiz con una letra picante que me sabía desde chico, y que yo mismo me acompañaba a la guitarra. A la noche siguiente, debuté. Y ahí, Emilio, es cuando yo comprendí verdaderamente lo que significaba aquella palabra: identidad. Comprendí que yo era un artista y que hasta entonces había vivido sin saberlo. Descubrí que había dentro de mí una fuerza secreta, un poder innato, una identidad que sólo ahora, al verme las caras con el público, bajo la luz exclusiva del un foco, vestido con un traje que me habían prestado y rodeado de silencio, y ya sin vuelta atrás, me salió afuera y me llenó de inspiración y de valor (2002: 60).

> Yo era un loco, un nómada y un seductor. Había sufrido una auténtica metamorfosis. [...] ¡Y cómo había encontrado mi verdadera identidad! [...] «¡El Niño Brillante!», pronuncié en alto. Y me parecía que esa noche comenzaba mi vida de verdad. Y así fue. [...] Me hicieron entrevistas. Yo contaba mi vida, adornándola, explicaba mi concepto del arte, y cómo el flamenco es un lenguaje universal. Ejercía de teórico (2002: 64).

> –¡Qué dices, primo! –dijo Raimundo escandalizado–. La vida es lo más grande que existe. Te levantas por la mañana y parece que el día no va a acabar nunca. La vida es muy bonita y tiene muchas caras. No se apura con un trago ni dos. Nos moriremos, y estaremos todavía comenzando a vivir. Tú lo que tienes que hacer es encontrar tu identidad. [...] Tú tienes alma de artista. Se te nota en el modo triste que tienes de quedarte callado. Y además, ya eres medio poeta. [...] Yo te regalaré una guitarra. Y, en cuanto al tiempo, déjalo también de mi cuenta. También tengo algunos remedios para eso. Junto con la guitarra, te voy a regalar tiempo para tocarla. Serás guitarrista en unos pocos meses. Harás viajes, ganarás dinero, serás famoso, seducirás mujeres, y nunca tendrás jefe. [...] Pues ya está. La vida no es para los cobardes, primo. Y ya se nos ocurrirá un nombre artístico que te vaya bien. ¿No te gustaría llamarte de otro modo? (2002: 74).

Para Baudrillard los referentes reales no existen, solo tenemos la ilusión de su existencia. La identidad de Emilio gana otra realidad y esta es sustituida por una hiperrealidad. En este contexto teórico, es normal que los personajes se sientan impostores o que sean vistos así por los otros:

> Una noche, en medio de tanto éxito, uno me dijo: «Tu arte vale poco, sólo eres un impostor». Eso me dijo, un impostor (2002: 62).

La conquista amorosa emprendida por Emilio constituye el nudo y clímax de la novela. En ella advertimos las claves principales para profundizar en la cuestión del ser vista desde el lenguaje. Para examinar los ejes estructurantes, sintetizaremos el asunto amoroso diciendo que Emilio se emplea como mecánico. Su jefe, el Sr. Osorio, le solicita que en horario laboral brinde clases particulares de guitarra a su esposa, la Sra. Adriana. Le pide que sea discreto con sus compañeros de taller, ya que debe visitarla en forma privada en su casa. Asimismo le encomienda que la observe minuciosamente y que le relate al detalle todo lo que ve. Le advierte que su mujer es extraña, que sufre de obsesiones y que necesita distraerse. Estos encuentros derivan en enamoramientos y en una promesa de la novel pareja para huir juntos a París. Pero esto es solo un simulacro, puesto que una tremenda confesión de Adriana deja al descubierto un supuesto ardid, en el que Emilio se convierte en víctima engañada por el matrimonio.

Pero antes de llegar al nudo gordiano de este amor aplazado, hay dos historias de amoríos, que resultan tan fragmentarias como la de Adriana y Emilo. De este modo, dos *mise en abyme* son necesarias para llegar al núcleo central de la novela. Ellas operan como enclaves para reproducir similitudes estructurales y analogías de propiedades: lo que se repite es la seducción como una mera representación teatral, juego o espectáculo. Se multiplica, de esta manera, la imposibilidad de concretar el amor. Todo ensancha el tiempo de la espera y todo contribuye a confundir cordura con locura. Hallamos dos relatos de Raimundo, que resultan cardinales en este sentido: en primer término, cuando como guitarrista deviene en profesor y amante de mujeres de posición social superior a la de él:

> –Pues no te duermas porque ahora viene uno de los episodios mejores de la historia. Verás. Una noche, una clienta del restaurante, una señora bellísima aunque ya casi anciana, en el momento de marcharse se dirigió a mí para decirme que le gustaría recibir clases de guitarra. Lo dijo de pasada, más como una suposición que como una propuesta, y enseguida se desinteresó del tema, como si ya todo estuviera resuelto. Se veía que estaba acostumbrada a mandar. Era muy elegante. Llevaba un vestido negro de noche, largo hasta los pies, y sostenía contra su pecho un bolsito hecho todo de cuentas de azabache. Tenía los labios pintados de plata. Por el tono, por la manera en que me miró y apartó luego la mirada, pero sabiéndose ya contemplada por mí, y por el propio absurdo de que aquella mujer pudiera interesarse por el arte flamenco, por todo eso, yo empecé a sospechar que había algo detrás de sus palabras. Para entonces había dejado ya el altillo y vivía en un estudio de por allí cerca, con baño completo, cocina y dos balcones a la calle. Le ofrecí mi tarjeta. Luego le dije: «Madame», y me incliné y la besé en la mano, sin dejar nunca de mirarla a los ojos. Y así comencé mi carrera de profesor. Pronto se corrió la voz y les di clase a otras. Te pagaban a lo mejor cuatrocientos, quinientos francos mensuales, te hacían buenos regalos, alhajas sobre todo, pero también un albornoz, un traje, una botella de licor. Las recibía y atendía en mi estudio, y ellas venían con su guitarra [...] (2002: 65).

Y en segundo lugar, cuando Raimundo mantiene una relación ambigua con Dorita Salvat, la esposa de su jefe, el señor Burriac. Esta imbricación de los dos relatos de Raimundo con el de Emilio revela no solo la idea de duplicación, sino de profundidad y reflectividad de los sucesos.

> «¿Qué es lo que no debo?» Y ella: «No deberías tocarme. Prometiste no hacerlo», y al decirlo se echó adelante y se llevó las manos al rostro, como si sollozara. Tenía un poco bajada la cremallera del vestido y se le veía el arranque del espinazo. [...] «¿Por qué lloras? ¿Qué te pasa?», le pregunté, y le acaricié muy suavemente el pelo. «Lloro por ti», dijo ella. «¿No te advertí que si llegabas a tocarme te ocurriría alguna desgracia? Quería ponerte a prueba, y ya ves lo que has tardado en venir hasta aquí para tratar de seducirme. Eres un bobo y un malvado. ¿Y ahora qué vas a hacer» «No lo sé. ¿Qué quieres tú que haga?» «Tú verás. Ahora eres libre de tocarme todo lo que quieras, porque el mal ya está hecho y no tiene remedio. Yo era como la manzana prohibida del

> Edén, y ya le has dado el primer mordisco, y ahora puedes comértela o tirarla, ya da igual». Eso me dijo, primo, y yo no supe qué pensar, si estaría loca, o qué andaba buscando con tanto misticismo.
> –¿Y tú qué hiciste?
> –Pues hice más o menos lo que debía hacer, y pasó más o menos lo que tenía que pasar (2002: 70).

La historia entre Emilio y Adriana descubre las posibilidades del lenguaje, considerado un juego peligroso. Nada concreto sucede entre la alumna y el aprendiz devenido súbitamente en profesor, pero las palabras intercambiadas exponen la fuerza poderosa de lo imaginario. El lenguaje tiene poderes propios e incluso Adriana y don Osorio parecen alimentar su amor solo con la pasión de las palabras que se dicen, cuentan y confiesan, viciadas de una curiosidad impertinente, que los hace fabular como maniáticos. Adriana le confía a Emilio que su esposo la acosa con sus preguntas:

> «Quiero saberlo todo sobre ti, también lo menudo y lo sin importancia», me dice [don Osorio], «porque el amor empieza con los secretos, y son los secretos compartidos los que lo hacen indestructible. Así que cuéntame, anda, niña, cuéntame tus secretos para que yo te pueda querer más». Y yo le cuento lo que sé, y cuando no lo sé, pues me lo invento. Él es así feliz (2002: 159).

Una y otra vez, Adriana traslada a Emilio esa misma manera indiscreta de vincularse a través de un diálogo incisivo e indagador:

> –¿Tienes vergüenza de decirlo? No seas tonto, a mí me lo puedes contar todo. Nadie te va a comprender mejor que yo. Anda, cuéntamelo (2002: 209).

Emilio cae en las redes verbales de Adriana:

> Y luego, cuando yo estaba ya con la mano en la puerta, ella se puso de puntillas y dijo mirándome fijamente a los ojos y con el rostro transido de pasión: «¡Te amo!». Yo creía que esa expresión no se usaba en la vida real y que era sólo de las novelas rosa y de las canciones populares de amor. Pero en sus labios me pareció maravillosa y natural. Me quedé impresionado con esas dos palabras, como si hubieran sellado con un juramento nuestro amor para siempre (2002: 262).

A partir de ese momento, Adriana apropiada ya del más peligroso de los bienes, domina plenamente los hilos de la acción. Previa a la manifestación del amor, Emilio había dormido en un silencio animado sólo por las palabras de su primo Raimundo: “Si el amor se midiera por las palabras, tu silencio acabaría siendo mi tumba” se quejaba Adriana (2002: 203). A partir del pronunciamiento, ella lo hostiga oralmente:

> –¿Soy guapa?
> –La más guapa del mundo.

> –¿Y cada vez más? ¡Háblame de eso! Si me encuentras bella, háblame entonces de mi belleza.
> –No hay palabras.
> –Entonces, vayamos al espejo –me dijo un día–, y allí veré tus ojos posados en mí y así podré saber lo que tu lengua no es capaz de expresar (2002: 287).

La explícita declaración de amor contrasta con sucesivos mutismos hechos de secretos, sospechas, ocultamientos, clandestinidades y disimulos, que trasuntan, también, otra serie de personajes: Al padre de Emilio, por ejemplo, –según dice su viuda– "le gustaban mucho los secretos, y siempre tenía alguno que no le contaba a nadie y que lo iba corroyendo por dentro" (2002: 278). O Rives, que una tarde se lleva aparte a Emilio y con mucho misterio le cuenta que la compañía estaba a punto de escindirse, y le hace jurar que no se lo contaría a nadie (2002: 264). O Raimundo, que le hace creer a su novia Hortensia que conserva un trabajo y que tiene un capital ahorrado (2002: 183). Muchos son los que viven de la mentira o callando la verdad.

Adriana, don Osorio, Rives, Raimundo… comparten, por un lado, una verborragia, que los caracteriza; y por otro, conllevan la experiencia de vivir una vida paralela a la real, que montan sobre un escenario teatral sostenido por una palabra fabuladora e irreal: Adriana y don Osorio hacen de su casa un tablado y colocan en él a Emilio, primero como espectador y luego como actor; Rives contrata artistas, a los que conduce como esperpentos trashumantes y los lleva al límite de sus emociones y expectativas de vida; y Raimundo tiene un pasado y proyecta un futuro de artista bohemio en París, lejos de lo establecido. De una u otra manera, todos embaucan con las palabras, capaces de construir un mundo alternativo.

Aparentemente, la representación montada entre don Osorio y su esposa es un pretexto para exacerbarse con la narración de lo vivido y lo imaginado; una manera de evadirse y reencontrarse:

> Entonces yo [Adriana] le contaba todo con todo tipo de detalles, lo que habías dicho, lo que habías querido decir, qué hiciste y que no hiciste, cómo me miraste, cómo yo te incité y luego te contuve, y él por su parte me contaba lo que le habías contado tú, lo que había leído en tu cara, lo que él había imaginado y el dolor de pensar que yo había sucumbido a tus encantos […] Y cuando parecía que no quedaba nada por contar, volvíamos al principio, y ahora ya no analizábamos sólo lo que había pasado sino también lo que podría haber pasado […] (2002: 313-314).

Sin embargo, aun con las limitaciones y excesos verbales, el lenguaje es el único capaz de instaurar un mundo y los diálogos sostenidos por los personajes de *El guitarrista* exponen no solo una serie de juegos lingüísticos sino que exhiben un juego que legitima todas las

acciones, un juego en el que unos actúan con otros hasta que alguno decide abandonar el juego y dar de nuevo.

Estos intercambios verbales confirman:

a) que el hablar pertenece a un juego,

b) que el hablar requiere un intercambio entre varios sujetos,

c) que el hablar muestra (dice) a un ser que deviene en el tiempo,

d) que el lenguaje es señor del hombre,

e) que los personajes son poseedores de un habla que los constituye esencialmente en hablantes,

f) que los personajes no serían ellos mismos ni el mundo sería lo que es, si les fuera negado el hablar.

Y, por sobre todas las cosas, los juegos del lenguaje revalidan que tratamos con la realidad en términos lingüísticos, es decir, que el lenguaje sigue diciendo el ser, aunque este se enrede entre verdades y mentiras y resulte bastante incierto.

II. 4.2. Luigi Pirandello y Luis Landero: hacia una ontología inacabada

La máscara o el salto del teatro a la metafísica

> *Y sí, yo debía de tener una cara rara, pero no por la ofensa, y ni siquiera por el asombro, sino más bien porque de pronto me entró un enorme cansancio, y mucho sueño, un sueño que invitaba a la desidia y al olvido, y me parecía que, como en otro tiempo, estaba transponiéndome con el ojo izquierdo y velando con el derecho, y que empezaba de nuevo a ver el mundo en duermevela. La miré como algo lejano e irreal. Y era como si estuviese escuchando la historia de dos modos, y por un lado me la creía y me parecía verdadera y terrible, pero por otro tenía todavía la esperanza de que todo aquello era puro teatro* (2002: 315)

Y era como si estuviese escuchando la historia de dos modos, y por un lado me la creía y me parecía verdadera y terrible, pero por otro tenía todavía la esperanza de que todo aquello era puro teatro: la trama amorosa de *El guitarrista* es un largo período hipotético, que bien podría enlazarse con la teoría de los mundos posibles de Thomas Pavel. Incluso la ontología que subyace está directamente relacionada con la descripción teórica de un universo tan posible como imposible. Los personajes viven, actúan, dentro de una ficción, y solo dentro

de los límites de ella reside la posibilidad, y en ese mundo las proposiciones son a un mismo tiempo falsas y verdaderas.

En el presente apartado abordaremos el problema de la máscara. Lo haremos siguiendo el camino que nos abre, principalmente, la lectura del libro *Il soggetto e la maschera. Nietzsche e il problema della liberazione* de Gianni Vattimo. Sería imprudente afirmar que entre el texto de Vattimo –o mejor– que entre los de Nietzsche (1844-1900) y los de Pirandello y Landero existen relaciones transtextuales deliberadas. Por lo menos, no podríamos demostrarlo fehacientemente. Podemos asegurar –eso sí– que la lectura de Vattimo ha iluminado el significado de los textos de Pirandello y Landero. Sin embargo, el simbolismo de la máscara (Chevalier, 1995: 695-698) tiene una genealogía mucho más lejana que Pirandello. Ella nos invita a transitar los ámbitos del teatro y del carnaval... también nos anima a vincularla –de acuerdo con las culturas– a ritos agrarios, funerarios o iniciáticos. Con connotaciones esotéricas o, por el contrario, con significaciones públicas, los enmascarados de múltiples ceremonias y espectáculos cumplen roles ligados a ritos de caza, a prácticas mágicas o a experiencias místicas, según vastos códigos simbólicos. Muchas de estas figuraciones llegan a la tradición griega y de aquella a nosotros. De esa herencia nos interesa recuperar el salto del teatro a la metafísica porque es el que impulsa las poéticas de Pirandello y Landero.

La careta de teatro ha dado origen a la palabra *persona* y, desde entonces, permite vincular –y hasta identificar– la persona con el personaje. Aunque admitimos que en el uso común la palabra *persona* ya no significa la máscara teatral, sino el ser singular de cada sujeto humano, nos proponemos verificar que los personajes –seres personales de Pirandello y Landero– avalan la etimología del término.

Consideraremos *El guitarrista* (2002) de Luis Landero a la luz de *Il fu Mattia Pascal* (1904) y *Uno, nessuno e centomila* (1926), de Pirandello. Ellas prueban que, en diversas épocas, Pirandello y Landero conciben de forma similar el mismo conflicto: la relación entre ser y apariencia. También para el escritor extremeño, la máscara trasciende el espacio de la ficción y ocupa el de la metafísica.

En 1904 aparece en forma de “novela por entregas” *Il fu Mattia Pascal.* Meses después la revista romana *Nuova Antologia* lo edita con formato de libro. Luigi Pirandello tenía por entonces treinta y siete años. Mucho tiempo atrás, en compañía de su familia, había dejado Agrigento (Sicilia). Llevaba años establecido en Roma y no era aún un escritor destacado. *Il fu Mattia Pascal* marca ese punto de inflexión.

La celebridad de Pirandello llega a España con su teatro, entre finales de 1923 y principios de 1924. De entrada, la consagración va unida a la labor comparatista que la crítica, tanto española como italiana, establece con don Miguel de Unamuno y que, incluso, acapara la atención del escritor vasco[137]. La vida cambiante en oposición a la forma estática es tan esencial en la naturaleza del hombre pirandeliano, como el sentimiento volitivo en oposición a la razón inflexible lo es en el hombre unamuniano. Ambos convergen en las mismas luchas internas: el combate entre razón y vida, entre hombre y personaje, entre realidad y ficción.

Pero no son estas similitudes las que queremos destacar en esta investigación, sino otra, que juzgamos fundacional para las obras de Pirandello y Landero. Hemos denominado a esta afinidad: "una ontología inacabada". Podríamos subtitularla: "El yo recuperado bajo la forma de texto".

Observamos que la preocupación por explicar el ser se hace tangible tanto en *Il fu Mattia Pascal*, como en *El guitarrista*.

Numerosos son los vínculos que Monner Sans establece entre Pirandello y la filosofía de nuestra época, entre ellos Schopenhauer. También los personajes landerianos "recortan el mundo hasta convertirlo en inmanente representación subjetiva" (1959: 162).

Para Valls (2003: 294-295), *El guitarrista* se inscribe en ese fecundo género que es la novela de iniciación a la vida. Observa que la narración aparece impregnada de un hálito existencial, de la querencia del autor por la lectura de Schopenhauer. Nacer, crecer, atarearse –se dice– es el único y absurdo argumento de la vida, pero los afanes en los que nos embarcamos ayudan a sobrellevarla.

"La vida es un negocio que no cubre gastos", dice Schopenhauer (1950: 638) y lo repite como un eco Emilio, personaje de *El guitarrista.* Así también, consumado el tiempo de las promisiones, se lamenta Mattia:

> non sapendo piú resistere alla noja, anzi allo schifo di vivere a quel modo; miserabile, senza né probabilità né speranza di miglioramento (Pirandello, 2006: 54-55) ["no pudiendo aguantar más el hastío –o mejor dicho el asco– de vivir de esa manera; anclado en la miseria, sin perspectivas ni posibilidades de mejoras" (Pirandello, 1998: 121)].

[137] "Es un fenómeno curioso y que se ha dado muchas veces en la historia de la literatura, del arte, de la ciencia o de la filosofía, el que dos espíritus, sin conocer sus sendas obras, sin ponerse en relación el uno con el otro, hayan perseguido un mismo camino y hayan tramado análogas concepciones o llegado a los mismos resultados. Diríase que es algo que flota en el ambiente. O mejor, algo que late en las profundidades de la historia y que busca quien lo revele. Digo esto a propósito del sentido de la obra del escritor siciliano Luis Pirandello, que lleva en Roma escribiendo, casi el mismo tiempo que yo aquí, en Salamanca, y que empieza a ser conocido y celebrado fuera de Italia después de haber alcanzado en ella una tardía fama" (Unamuno, 1979: 153).

Schopenhauer –subraya Ávila– advierte que vivir es toparse con la experiencia del dolor y del sufrimiento: ese es el punto de partida no solo del arte, sino también de la filosofía. Y esa experiencia nos fragmenta, nos deshace, nos rompe. "Y así, vivir es también poner en juego «una cierta» unidad a lo disperso" (Ávila, 2005: 94).

Sorprende que tanto los personajes de Luigi Pirandello como los de Luis Landero parecen haberse puesto de acuerdo en sustituir la pregunta: "¿quién eres?" por la doble invitación: "cuéntame tu historia" y "dime qué prometes". Observa Seidl que en *Soi-même comme un autre* (*Sí mismo como otro*), Ricœur, afirma que es necesario rellenar el concepto vacío del "sí" con la descripción hermenéutica, en la cual los individuos, "narrándose" recíprocamente sus biografías, buscan reconstruir su identidad histórica personal. De modo que, en vez de una identidad ontológica, a menudo, se trata de establecer una "identidad narrativa" (Seidl, 2000: 630). Si bien en *El guitarrista* se narra la biografía de Emilio, las vidas de los otros también se constituyen en relatos: "¿Te va gustando mi historia, primo? ¿A que parece una novela?" (2002: 56).

Tanto para los personajes landerianos como para los pirandelianos, decir el ser implica relatar una historia. De hecho, evidencian (relatan) la tensión entre el pasado y el porvenir. En esto armonizan con la idea ricoeuriana de la ontología quebrada. Unos y otro corroboran que nuestro ser está hecho de tiempo y que es factible hablar de identidad personal a partir de la construcción de una trama, lo cual permite modificar la esencia misma de la ontología: un yo en camino siempre hacia sí mismo sólo puede reivindicar una ontología inacabada. Recordamos que con esta designación: "ontología inacabada", seguimos a Remedios Ávila (2005: 145) y lo hacemos para referirnos a un yo que no puede aspirar a otra cosa más que a una serie indefinida de lecturas, esto es, de interpretaciones. Vemos que, en lugar del yo atrapado por sí mismo, nace una unidad no sustancial, sino narrativa (Ávila, 2005: 148). Dicho en otras palabras, no hay ni en Pirandello ni en Landero una concepción de persona humana como unidad sustancial de cuerpo y alma. A pesar de que en ambas novelas se concibe el cuerpo como parte intrínseca de la persona humana –y, por tanto, el cuerpo humano expresa lo que la persona es en sí misma–, la poética pirandeliana especula con una pluralidad psíquica que desequilibra cualquier idea de unidad[138].

Monner Sans (1959: 139) aduce que el teatro de Pirandello es teatro de ideas, de diálogo y, además, teatro de caracteres. "De caracteres disociados, escindidos en su dualismo

[138] Recordemos que, en términos de la teoría personal elaborada por Ciampa, personaje de *Il berretto a sonagli* (*El gorro de cascabeles*), todos llevamos en la cabeza tres cuerdas de violín: "la seria, la civile, la pazza" (la seria, la social y la loca). Estas cuerdas remiten a la pluralidad.

de rostro y máscara, de vida y forma. Jamás macizos y unitarios porque Pirandello los observa con el lente binocular del humorista" (1959: 140).

Nietzsche toma partido por la fuerza creadora de las apariencias (Vattimo, 2003: 47). En cierta forma Pirandello y Landero también lo hacen, sin embargo, el "mundo verdadero" todavía no ha devenido fábula[139] en las concepciones pirandelliana y landeriana.

Un enunciado paradójico de la época de *Zaratustra* identifica lo verdadero con la ficción canonizada socialmente: "lo verídico termina por darse cuenta de que miente siempre"[140]. La destrucción del concepto mismo de verdad se cumple con la doctrina del eterno retorno. Tal destrucción trastorna la unidad y multiplica la verdad en fragmentos. La identidad –el ser– también se vuelve alteridad, devenir y, en cierto modo, no ser[141].

Pirandello revela una inquietud filosófica –no explícita en la obra de Landero–, pero esa inquietud no alcanza para elaborar una noción ontológica de la persona. Entonces, creemos más exacto referirnos a una "ontología inacabada o quebrada" o aludir a un "pensamiento débil"[142], tal como lo hace Vattimo.

Llegados a este punto, podemos deducir que para estudiar el significado de la máscara en las obras de Luigi Pirandello y de Luis Landero, debemos procurar:

1. librar el origen teatral de la palabra *persona*;
2. recuperar el salto del teatro a la metafísica;
3. interpretar la concepción nietzscheana de la máscara;
4. analizar la fragmentación del ser;
5. declarar una nueva ontología.

1. LIBRAR EL ORIGEN TEATRAL DE LA PALABRA *PERSONA*

En primer lugar, reparamos en que los dos autores actualizan el origen teatral de la palabra *persona*. Boecio[143] deriva *persona* del verbo latino *personare* ("resonar a través de

[139] «El hecho es que para el propio Nietzsche la idea del ser como uno, cosa en sí, verdad, identidad, pertenece radicalmente a una de las configuraciones del mundo de la máscara, a la época del racionalismo socrático y de la decadencia. He aquí por qué, aun cuando se reconoce, como Nietzsche dirá en una página del *Crepúsculo de los ídolos*, que el 'mundo verdadero' ha devenido fábula, por lo que el mismo 'mundo aparente' es eliminado (no hay más apariencia como algo distinto de la verdad), la temática de la ilusión y de la ficción como términos que sustituyen la 'verdad' de la tradición metafísica permanecerá viva en él, precisamente en sentido polémico ante esta tradición. Así pues, una vez reconocido que todo es máscara, igualmente se debe rechazar la idea de abandonar el concepto de máscara para no correr el riesgo de hacer precisamente de la máscara aquella esencia única del todo que el pensamiento metafísico ha buscado siempre». Vattimo, 2003: 67-68

[140] *Werke*, Musarion Ausgavbe, XIV, 51, Munich, 1920-1929. En: Vattimo, 2003: 141 y 150.

[141] Cfr. Ávila. 2005. Cap. 2. «Identidad y alteridad. Una aproximación filosófica al problema del doble», p. 75.

[142] «Un pensamiento débil lo es, ante todo y principalmente, en virtud de sus contenidos ontológicos, del modo como concibe el ser y la verdad». Vattimo. 1995: 40.

[143] Boecio, *Liber de persona*, Migne PL 64, col. 1338 en: Lobato, 2001: 15-16.

una máscara"). Recordemos que los actores del teatro usaban máscaras para salir a escena y que ellas tenían una doble función: la de representar ante los demás un *personaje* determinado, bien de los dioses o bien de los hombres, y la de proclamar en alta voz, resonar con potencia, servir de altavoz para el auditorio. Esta máscara tenía un orificio a la altura de la boca y daba a la voz un sonido penetrante y vibrante. En ese contexto festivo y de apariencias, tiene su origen la *persona* como "ser enmascarado". La evolución del significado fue por sus pasos: "persona" significaría primero "máscara", "papel del actor", "carácter» y finalmente «persona» con el sentido de "individuo de la especie humana".

En la lengua y cultura griega hay otro vocablo análogo para expresar la misma realidad de la máscara, es la palabra προςωπον, que significa el *rostro*, o lo que se pone delante del rostro, la *máscara.* El desarrollo semántico ha sigo análogo al del vocablo persona: de la máscara al personaje, del προςωπον a la προςοποπεψα, del teatro a la vida normal de los hombres.

En *Il fu Mattia Pascal*, Mattia se pone la máscara de Adriano (se afeita, se coloca gafas color azul claro, se deja el pelo largo y revuelto hasta parecer otro...) luego sale a la vida y pronuncia:

> Me la [felicità] sentivo entrar nel petto con un respiro lunghissimo e largo, che mi sollevava tutto lo spirito. Solo! solo! solo! padrone di me! Senza dover dar conto di nulla a nessuno! (Pirandello. 2006: 91). ["Lo sentía entrar en mi pecho, ese goce, con un respiro generoso, prolongado que me henchía toda el alma. ¡Solo! ¡Solo! ¡Solo! Dueño de mí, sin tener que rendir cuentas a nadie" (Pirandello, 1998: 164)].

En *El guitarrista*, Emilio va probando diversos trajes. Al principio, se ve envuelto por las prendas que su madre arreglaba y con ellas ensaya diferentes personajes.

> Mi madre era costurera y trabajaba por su cuenta. Arreglaba todo tipo de prendas usadas, chaquetas, pantalones, jerséis, abrigos, uniformes militares, sotanas, trajes de novia y de primera comunión, y una vez hasta uno de torero. Ella los estiraba, los encogía, les daba la vuelta, los transformaba, los dejaba como de estreno. A lo mejor de una capa hacía una falda y una blusa, y aún le sobraba tela para combinarla con otros retales y confeccionar una bufanda o un chaleco. Los fines de semana yo tenía que hacer la entrega y recogida de prendas, a veces en barriadas del extrarradio, o ir a las grandes casas de venta al por mayor a comprarle lana, telas, botones, cremalleras. También me usaba de referencia y de modelo para tomar medidas y me vestía de juez, de novio, de cura, de teniente (2002: 15).

> Yo usaba entonces una pelliza de hombre mayor, que me había conseguido mi madre según ella de segunda mano, aunque yo sabía bien que era de alguien que había muerto y cuyas formas, andares y hasta algún rasgo de su carácter, habían quedado marcados en la pelliza, de modo que era como si el fantasma

> del muerto fuese conmigo a todas partes. Y allí iba yo con mi fantasma camino del taller (2002: 18).

También Raimundo practica su identidad, ensaya su papel y cambia de vestuario:

> ¿Tú conoces esa palabra, *identidad*?
> [...] Quien más quien menos andaba yo metido en esos simulacros. Así que me corté el pelo, que lo llevaba siempre charolado y con rizos, y me lo aclaré, y uno me prestó un libro en francés con las letras del autor y del título bien grandes y visibles. Aquel libro se llamaba *Poèmes*, y el autor era Víctor Hugo. Y yo iba con él a todas partes, como si fuese un santo y seña (2002: 41-42).

Decíamos que *persona* tiene dos significados, uno externo de origen teatral, que se acomoda mejor al aparecer, y otro interno, que expresa la singularidad irrepetible de cada ser. Los personajes de Pirandello y Landero buscan la conjunción de los dos significados para que sus existencias dramáticas tengan, además, densidad ontológica.

2. RECUPERAR EL SALTO DEL TEATRO A LA METAFÍSICA

Podríamos haber seleccionado las piezas teatrales de Pirandello: sus *Maschere nude* nos habrían proporcionado múltiples ejemplos. No obstante eso, hemos preferido fijar nuestra mirada en la primera novela emblemática y en la última del autor, puesto que creemos que ellas ofrecen la ambivalencia de la máscara: la de presentar y ocultar el auténtico rostro humano. Además, nos interesa observar cómo la máscara pirandeliana se desplaza de un género a otro y de ambos pretende saltar a la metafísica, específicamente a la ontología de la persona (se es lo que se representa).

El desarrollo semántico de la palabra *persona* incluye la analogía entre la representación y la vida. Esa polivalencia atraviesa, con diversos grados, su obra y llega hasta las producciones de Landero. Por tal razón, sostenemos una relación de hipertextualidad: ya que intencionalmente o no, la producción pirandeliana actúa como hipotexto u obra que sirve de base.

Cuando en *El guitarrista* Raimundo devenido Niño Brillante se queda dormido, en plena representación sueña que lo tiran al Sena: “Sentía la angustia de las aguas profundas y que empezaba a hundirme” (2002: 71). En ese estado se abalanza –de verdad, no en el sueño– sobre el señor Burriac y todas las personas, con excepción del jefe, confunden la realidad que perciben y la interpretan como un acto premeditado:

> Y él me decía: «Te voy a rajar, españolito de mierda. ¿Crees que no sé que andas poniéndome los cuernos?». Y la gente aplaudía y nosotros girábamos tirándonos avances, saltando como gatos, y parecía que estábamos bailando,

> haciendo un número de ensayo, y a uno de los clientes le oí comentar que se trataba de una coreografía de la Guerra Civil (2002: 72).

La realidad es asimilada al teatro. Así, por ejemplo, el personaje de Adriana queda reducido al de una actriz y su casa, a un escenario. El vestuario, la escenografía, la utilería y la iluminación son recursos que maneja Osorio, quien juega el papel de jefe en el taller y productor y director artístico en su casa. Hay un *leit motiv* "aparecer enmarcado o encuadrado" que traduce la interacción dramática de los personajes con una escenografía que los circunscribe a ser solamente actores. De este modo, los personajes quedan encuadrados dentro de un espacio que se convierte en índice ambiental de la locura, de las obsesiones y de la premeditación de la protagonista femenina. Estos enmarcados forman parte de la visión extraña de la realidad:

> Todo en el salón aparecía enmarcado, y cada cosa ocupaba su propio espacio, que lo separaba y distinguía de los demás. Estaban primero los cuadros y las fotografías y los espejos, que había muchos y de diversas formas y tamaños, y ésa era sólo la parte más visible de algo que parecía definir secretamente el espíritu de aquella casa y de su gente (2002: 132).

Emilio advierte que si se echaba a un lado, también veía a Adriana "encuadrada por el ventanal sobre un trozo de cielo gris. Muy quieta, muy puesta allí, como parada también en el tiempo" (2002: 132). Hasta los objetos parecen colaborar en la conformación de un cosmos perturbadamente geométrico:

> Y no había objeto que no estuviera preservado y como congelado en su marco, las mesas cada cual en su alfombra, un veladorcito del fondo en el cerco de luz que sobre él proyectaba un aplique, la lámpara del techo en su rosetón; los múltiples objetos de adorno parecían desplegados sobre la exacta geometría de las mesas como piezas activas de ajedrez; los libros se enmarcaban en la estantería, la estantería en el mueble, el mueble en la pared, y hasta las mismas paredes estaban circunscritas por unas cenefas de escayola... y todo así. Ésa fue la impresión extraña, casi de pesadilla, que tuve en ese instante (2002: 132).

El mismo Emilio se ve de pronto a sí mismo en un espejo y "allí estaba enmarcado fatalmente" (2002: 132). Incluso rescata las secuencias de la memoria y descubre que se suceden formando viñetas vivas, inmovilizadas en instantáneas perdurables y, de este modo, aparece Adriana abriéndole la puerta e inscripta en el marco "como si posara para un pintor, o con los codos apoyados en la tapa de la guitarra y la cara enmarcada entre las palmas de las manos" (2002: 133). También ella se recorta sobre un fondo blanco cuando llega con la bandeja "donde a la vez se encuadraban las tazas de café".

> Miré otra vez a Adriana. Inevitablemente me pareció enmarcada no sólo en la ventana sino en el albornoz, y lo mismo la medallita en el escote, y su cara en

> las ondas y bucles del peinado, y así me imaginé también su intimidad, todo custodiado por su contexto, y toda ella definida por el aura ambigua que irradiaba su juventud y su belleza (2002: 133).

Emilio tiene una idea que con tenaz persistencia asalta su mente: que el mundo está organizado según una simetría compulsiva. Esto lo lleva a sopesar "la infinita cantidad de enmarcamientos que produce el hombre [...] y cómo nos cuesta entender las cosas que andan sueltas y sin su marco por el mundo" (2002: 133).

Los objetos de la casa de Adriana se transforman en objetos de utilería, al servicio de una instalación neurótica:

> Nos sentábamos en el salón, en el lugar convenido desde el primer día, frente a frente, y a mí enseguida me daba la impresión de haber quedado enmarcado sobre el fondo geométrico de una pared o de un espejo, y me ponía rígido y notaba la hostilidad de aquel espacio y de los muchos objetos que había en él y que parecían formar un mundo propio con sus reglas propias y misteriosas como las de una secta, y de pronto me entraba la necesidad urgente de marcharme, de liberarme de la opresión del marco en que estaba cautivo y de escapar de allí, y era una sensación tan intensa que llegaba incluso a sentir el desahogo y la nostalgia de estar ya en otra parte, lejos de Adriana, celebrando y añorando su ausencia (2002: 155-156).

> Me pareció que los objetos del salón nos rodeaban muy atentos, como las asambleas de animales en las fábulas (2002: 164).

La vida, convertida en una pequeña obra de arte, resulta no solo un espectáculo teatral, sino que adquiere la categoría estética de un cosmos regido por unas leyes que lo ordenan a un fin:

> –¿Y qué sabes tú de las cosas del corazón? –dijo con desdén.
> Todo aquello me pareció un poco teatral, pero no lo pensé en el mal sentido de la palabra [...] De pronto me pareció que la vida se había convertido en una pequeña obra de arte. Así que yo también me levanté, supongo que obligado o inspirado por la intensidad del momento, y por toda la experiencia sentimental adquirida vagamente en el cine [...] Me levanté con una cierta solemnidad, dejé con cuidado la guitarra en la silla y di unos pasos erráticos, no tanto para avanzar como para destacarme y remansarme gentilmente en un espacio que algo tenía de escénico, lleno de supersticiones, consciente de que todo lo que fuese a ocurrir a continuación, y todo lo que allí se dijese, iba a depender mucho del dominio de las distancias, del arte con que supiéramos graduarlas y movernos por aquel laberinto sin galerías y sin otros obstáculos que el miedo y el recelo ante la sencillez con que la vida ofrecía sus dones sin pedir nada a cambio. Yo sentía que todo era un poco irreal y que justo por eso todo podría ocurrir en un instante. Y deseaba que ocurriera, pero aún más que todo hubiera ocurrido ya. [...]
> –¿Y qué voy a decir?
> –No sé, algo, tú sabrás. Podrías decirme por ejemplo lo que sientes por mí.
> –Tú ya lo sabes.

> –Pero me gustaría oírlo. Ni siquiera sé si estás o no enamorado de mí.
> –Mucho. Cada vez más.
> –Dímelo con todas las palabras.
> –Estoy enamorado de ti, cada día más y con toda mi alma. ¿Y tú?
> Entonces empezamos a movernos por la inmensidad laberíntica del salón.
> –Creo que también, pero no me obligues a decirlo. Todavía no me atrevo. A lo mejor me has contagiado la timidez. ¿Por qué eres tan callado? ¿No decías antes que hay que obedecer al corazón? ¿Es que el corazón no habla? ¡Di!
> Yo intenté decir algo pero apenas me salió un balbuceo.
> –Si el amor se midiera por las palabras, tu silencio acabaría siendo mi tumba.
> Era algo maravillosamente teatral, y más que nunca me pareció que todo en aquella casa estaba enmarcado y que también nosotros teníamos por marco el escenario del salón. Y allí, en el centro justo, nos encontramos al fin y nos abrazamos, larga y torpemente, y entonces intuí que allí empezaba otro laberinto, del que acaso esta vez no supiera salir (2002: 201-202-203).

La reiteración del motivo del "aparecer enmarcado o encuadrado" nos permite comprender su función simbólica y establecer una distinción entre los símbolos visuales y los símbolos verbales. Los símbolos visuales –los cuerpos de los personajes y los objetos inscriptos en un espacio escénico– manifiestan una estructura de encierro, y Emilio revela la dimensión icónica y le descubre a Adriana el sentido profundo de ese símbolo verbal. De este modo, el "aparecer enmarcado o encuadrado" trasciende el nivel denotativo y hace progresar el sentido connotativo: la "persona" de Adriana está asociada etimológicamente a la máscara, a su papel actoral, únicamente a la representación. Como ella vive enmarcada en la ficción, Emilio interpreta su función como el de una princesa prisionera de un ogro:

> –¡Ojalá pudiera ser así ¡Ojalá el presente fuese una isla, como tú dices! Pero no estamos en una isla sino aquí, en casa de don Osorio, en la casa que él compró y preparó para mí, y todas las cosas me recuerdan a él. Es como si ellas me vigilaran.
> En aquellas palabras, yo entreví a lo lejos el perfil de una idea. Y de repente empecé a comprender. Entonces le expliqué a Adriana la sensación de malestar que había sentido el primer día al entrar allí, de que todo en el piso estaba enmarcado y ocupaba un lugar exacto dentro de un orden perverso y de un ambiente hostil que convertía en intruso a cualquier visitante.
> –¿Es que nunca te has dado cuenta? Éste es un lugar triste porque aquí todo parece estar prisionero de algo. Fijate en las paredes y en las mesas. ¿Ves? Todo está como encerrado en una casilla, todo en su sitio de una vez para siempre, como en los museos y en los cementerios. O como los altares de las iglesias. [...]
> –Y tú también estás enmarcada en esta casa, prisionera en tu marco y sin poder salir de él. Es como... –de pronto tuve una intuición que me pareció absurda y deslumbrante–. Ya sé cómo es. Es como en aquel cuento de la princesa prisionera del ogro. Tú estás cautiva, y yo, yo soy el príncipe, o el sastrecillo valiente, no me acuerdo, que viene a liberarte.

> –¡Ah, qué cosas tan bonitas dices! ¡Y es verdad, estamos los dos prisioneros del ogro! ¡Tú también, sastrecillo! (2002: 212-213).

El motivo –también reiterado– de las narraciones de princesas y ogros "encuadra" la historia de Emilio dentro del marco de los cuentos de Perrault o de los hermanos Grimm. En ellos, gigantes u ogros, humanoides antropófagos asociados con don Osorio, se alimentan de niños como Pulgarcito, el sastrecillo valiente o Emilio:

> Pero a Adriana se lo conté de otro modo, le endulcé la historia lo mejor que pude y dejé para el final la noticia de que yo también me iría a París, y ella conmigo, los dos juntos, y que juntos viviríamos allí ya para siempre. Estaba decidido. Como en los cuentos de princesas y ogros, también nuestra historia tendría un final feliz. ¿No era ésa la audacia que exigía de mí? [...]
> –¡Oh, Emilio, amor mío, qué atrevido eres! ¡Y qué equivocada estaba yo contigo! –y se levantó como mareada por el asombro. Dio unos pasos perdidos por el salón y luego se volvió con un pronto escénico–. Pero ¿de verdad tendrás valor para raptarme, y llevarme lejos, y enfrentarte a todos los peligros que nos salgan al paso?
> A mí aquello volvió a parecerme teatral, y por un momento la vi otra vez enmarcada por la ventana y los visillos como en un escenario. Pero yo ya estaba acostumbrado a sus énfasis dramáticos, y hasta sentí no tener vocación ni aptitudes para secundarla en aquellos transportes (2002: 275).

> –Es la única manera. Tienes que hacer de ogro, sastrecillo. Intenta abrazarme salvajemente, y si me resisto, dame una bofetada.
> –Eso es absurdo. ¿Cómo voy a hacer algo así? [...]
> –Tú te quedas aquí, y yo –y se separó unos pasos–, aquí. Cuando yo te diga vienes hacia mí, despacio pero decidido, con la cara llena de desenfreno. Yo leo en tus ojos la brutalidad y la lujuria, retrocedo, tú sigues avanzando, yo llego a la mesa y ya no puedo retroceder más. Tú te acercas cada vez más seguro de ti mismo, despreciándome con la mirada, y me dices una obscenidad. [...]
> Aquélla fue la primera representación. Yo caminé hacia ella, ella retrocedió hasta toparse con la mesa, yo seguí avanzando e intentando poner un gesto desfachatado de rufián.
> –¡No! ¡No! –susurró Adriana, con un acento muy teatral–. ¿Qué vas a hacer conmigo? Si das un solo paso más, gritaré; no lo intentes siquiera –y cruzó las manos como espadas sobre el pecho y el vientre (2002: 289).

En un primer momento, Adriana deja entrever que la puesta en escena de don Osorio tiene la perspectiva esperpéntica "de la otra ribera", puesto que como un bululú su marido los manipula (a ella y a Emilio):

> –¿Ves ese coche? Cámbiale el aceite y los neumáticos. Luego lo limpias bien por dentro. Luego lo lavas y lo enceras. Y luego ya te puedes ir a dar la clasecita.
> –Lo hizo a propósito para hacernos sufrir. Para él todo esto es como un teatro de marionetas, y él mueve los hilos y disfruta con nuestras esperanzas y tristezas. Seguro que trabajaste muy deprisa.

> –Se me vertió el aceite y no acertaba con las tuercas. Pensé que nunca iba a acabar (2002: 272).

Luego Adriana confiesa que "Todo ha sido experimento y teatro" (2002: 313), que la puesta en escena responde a un plan premeditado por don Osorio y también por ella. De aquí que afirmemos que el texto narrativo (narrado por el propio Emilio) se origina en un texto dramático (actuado voluntariamente por Adriana e involuntariamente por Emilio, y dirigido por don Osorio), con lo cual, Emilio cree llegar a conocer la máscara y el rostro de su amante.

Durante la escenificación, Adriana lleva una máscara que la hace atractiva a los ojos del guitarrista; acabado el juego, "me pareció que empezaba a verla tal como la había visto el primer día" (2002: 314), es decir, contempla un rostro que ya ha perdido el atractivo de la ficción. Adriana le exhibe impunemente el reverso de la trama: descubre que con don Osorio ella estudió cómo iba a hacer para conquistar a Emilio, "o mejor dicho cómo haría para que pareciera que el conquistador eras tú" (2002: 312). Le revela que ambos eligieron cómo se vestiría ella para recibirlo y que, después de muchas pruebas, optaron por actuar la informalidad. Decidieron, entonces, que ella se pondría un albornoz como si acabara de despertarse y que saldría a abrirle un poco despeinada, conque, hasta los imprevistos forman parte de la impostura. Adriana detalla cómo, junto con su esposo, cambió los muebles de sitio y de qué manera estudiaron la decoración "para crear un buen ambiente" (2002: 312): la luz de las lámparas, la posición de los espejos, la silla donde se sentaría Emilio, el modo como se sentaría ella... Del relato se desprende que todo fue ensayado y que la escena de la llegada fue varias veces practicada por don Osorio haciendo de Emilio:

> él llamaba a la puerta y yo le recibía recién levantada, con el albornoz a medio ceñir, ¿te acuerdas?, ¿quién eres tú?, ¿qué haces aquí a estas horas?, ¿de dónde has salido con esa guitarra y esa cara de frío? [...] ¡Y qué bien hacía mi marido de ti! [...]
> Así nos pasamos el sábado y el domingo, preparándolo todo, ensayando las diversas escenas, e interrumpiendo los ensayos para hacer el amor, porque aquel plan nos excitaba mucho y nos hacía más atrevidos, y en esos momentos de locura los dos pensábamos en ti, y los dos sabíamos que en realidad ya éramos tres, y eso nos unía aún más en la malicia (2002: 312-313).

Adriana declara que ella siempre supo en qué momento iba a aparecer el guitarrista porque su esposo le avisaba en cuanto salía del taller. Por último, cada vez que Emilio regresaba al trabajo, don Osorio conocía ya casi todo de lo que había ocurrido en la casa, "porque yo le llamaba enseguida para compartir con él las novedades del idilio" (2002: 313). Tampoco con Emilio escatima pormenores de la producción y fabula sobre el disfrute conyugal del relato de la "mise en scène":

> ¡Y cómo esperábamos los dos el momento en que él llegaba a casa! Entonces sí. Entonces yo le contaba todo con todo tipo de detalles, lo que habías dicho, lo que habías querido decir, qué hiciste y qué no hiciste, cómo me miraste, cómo yo te incité y luego te contuve, y él por su parte me contaba lo que le habías contado tú, lo que había leído en tu cara, lo que él había imaginado [...]
> Y cuando parecía que no quedaba nada por contar, volvíamos al principio, y ahora ya no analizábamos sólo lo que había pasado sino también lo que podría haber pasado [...] De pronto me pareció que empezaba a verla tal como la había visto el primer día que llegué allí con la guitarra, cuando aún no me había enamorado de ella [...] Ésa fue la impresión que tuve por un momento, mientras ella seguía hablando, absorta en su discurso como una actriz en su papel (2002: 313-314).

La seducción se convierte, así, en una dramatización artificiosa del amor. Emilio advierte estar en el lugar de la indeterminación: su *partenaire* ya no tiene un texto y cada objeto del escenario ha sido, también, desenmascarado en su doble intención:

> Y no sé por qué, pero yo entonces pensé en inclinarme hacia ella y darle un beso en la frente, un beso dulce y alevoso, pero me pareció demasiado teatral. Tan teatral como sus palabras, y como su propia figura enmarcada al fondo por los visillos que poco a poco empezaban de nuevo a iluminarse (2002:320).

La *máscara* opera un papel importante en la intermediación de la verdad y la mentira. Revelando y encubriendo, se configura en símbolo de la escisión ser-parecer. Sin embargo, hasta el final de la escena perdura la vacilación de no saber si el relato de Adriana no será, también, una nueva simulación.

En definitiva, las dos dimensiones (máscara teatral y ser singular) aparecen cuando se trata de la identidad, cuando se aborda el contenido específico de la metafísica: el problema del ser y el problema del sentido.

3. INTERPRETAR LA CONCEPCIÓN NIETZSCHEANA DE LA MÁSCARA

José María Monner Sans[144] explora la impronta de Schopenhauer en Pirandello (porque sus personajes recortan el mundo hasta convertirlo en inmanente representación subjetiva), y de Nietzsche (porque rechazan que la realidad sea orden, racionalidad y sistema).

En *El guitarrista* Schopenhauer es citado por el profesor de filosofía y luego por Emilio, que toma de él lo que el profesor le ha enseñado. La alusión, es decir, "[el] enunciado

[144] También asocia a Pirandello con Descartes, "para quien en el pensamiento reside toda la realidad y para quien el ensueño tiene todos los caracteres de esta"; y con Kant, cuando los personajes "dicen conocer el mundo como se lo representan y no como es en sí"; y con los filósofos románticos alemanes "porque dichos personajes sostienen –a su modo– que el sujeto crea el objeto (Fichte) y que el mundo no es sino el autodesenvolvimiento de la idea (Hegel)". Pirandello sincroniza también con Einstein y Ortega y Gasset (Monner Sans, 1959: 161-163).

cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo" (Genette, 1989: 10) nos permite comprender dos de los ejes centrales de la novela: por un lado, el sentido precario de la vida, la condición de "ad-cadere" del ser humano (condición "caediza" ilustrada perfectamente por el profesor) y, por otro lado, el papel soteriológico del arte. Justamente para Vattimo (1995: 34) el verdadero trascendental, lo que hace posible cualquier experiencia del mundo, es la caducidad; el ser no es, sino que su-cede[145], quizá también en el sentido de que cae junto a, de que acompaña –como caducidad– a cualquiera de nuestras representaciones. Lo que constituye propiamente la índole de los objetos no es su estar frente a nosotros, de manera estable, resistiéndonos (*ge-gen-stand*), sino su a-caecer o suceder, es decir, el deber su consistencia solo a una apertura, que se configura como tal –como el análisis existencial de *Sein und Zeit*– en virtud de la decidida anticipación de la muerte:

> Le gustaba por ejemplo abrir la ventana que daba al patio interior, sentarse en el alféizar y explicar desde allí la lección, mientras se balanceaba al borde del abismo. «El filósofo debe arrimarse y exponer, como los buenos toreros», dijo una vez en broma. Y en otra ocasión nos explicó que aquél era un modo de sugerirnos que pensar supone siempre un riesgo, y que el mejor lugar para filosofar está precisamente en la frontera entre la luz y las tinieblas, en ese claroscuro donde todo es incierto, y al lado mismo del vacío, entre lo estable y lo precario, allí donde las palabras se juntan un momento en tropel, prefiguran un edificio de clarividencia y se precipitan luego en el olvido. «El abismo es el ágora de nuestro tiempo», solía decir mientras se columpiaba ene l alféizar.
>
> Se va a caer, en una de éstas se va a caer, pensaba yo al ver sus arriesgados lances de funámbulo. [...]
>
> Y aquella noche explicaba a los filósofos presocráticos mientras se mecía en el filo de la ventana sobre el patio interior. Era muy tarde, era la última clase, y a mí se me confundía ya el sueño con el hambre, y comenzaba a oír arrullos de abejas girando y girando en torno a la vigilia. [...]
>
> Dio un sorbetón para cerrar la frase, y a partir de ahí la lección fue derivando hacia un tono dolido y personal. Empezó citando a Schopenhauer y lamentándose de las miserias de la vida, de que la vida en un negocio que no cubre gastos, porque nunca la recompensa obtenida está acorde con el ahínco y el desvelo que el hombre invierte en su existencia. El hombre o cualquier animal. Y puso el ejemplo del topo, de cómo la vida se le va en excavar y excavar galerías sin otra ganancia que la alimentación y la cópula, y con ello la perpetuación de ese destino miserable. Por un momento me pareció que iba a echarse a llorar, pero no de veras sino para hacer una demostración didáctica y técnica del llanto (2002: 23-24-25).

[145] El término italiano *ac-cadere*, en la medida en que recuerda más que nuestros "suceder" o "acaecer" al original latino *ad-cadere*, justifica el significado de "caer-juntamente-con", que Vattimo le atribuye. *(N. del T.).* [Traducción de Luis de Santiago].

"La vida es un negocio cuyos ingresos no alcanzan, ni de lejos, a cubrir los gastos", esta frase de *El mundo como voluntad y representación* funciona como *leit motiv* de la condición "caediza" del ser humano y del absurdo de su existencia:

> Sí, la vida era un mal negocio, para el topo y también para el hombre. Aquella conjetura se me imponía como una evidencia deslumbrante y, en cierto modo, hasta prometedora. Quizá es que yo necesitaba una certeza así para entregar mi fe y mi pasión de adolescente al noble empeño de la fatalidad. Nacer, crecer, atarearse, soñar, morir, ser olvidado. Ése era, pues, el argumento de la vida (2002: 32).

> –Ah, Schopenhauer –dijo él, evocándolo–. ¿Y qué es lo que más te interesa de él?
> –Su visión de la vida. Esa idea de que la vida es un negocio que no cubre gastos. El topo, por ejemplo. Cava túneles a todas horas, en la más absoluta oscuridad, toda la vida cavando túneles, y lo único que consigue a cambio, ¿qué es?, la alimentación y la cópula. Luego se muere, y sus hijos harán exactamente lo mismo, y siempre igual. No hay proporción..., no es justo..., tanto trabajo para tan poca recompensa. ¿Qué ha hecho el topo para merecer ese castigo?
> Era una idea que conocía muy bien porque el profesor de filosofía nos seguía hablando a menudo del topo para ilustrar lo poco rentable que era el negocio de vivir. Se ponía a hablar y, tarde o temprano, siempre salía a relucir aquel topo. También nos repetía mucho otra cosa que decía Schopenhauer: 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. Se lo conté también al señor Rodó.
> –Tanto lo del topo como, sobre todo, lo del rey es muy interesante –dijo, y sobre su entrecejo se cernía la tormenta de una reflexión–. Esperar a que las cosas te hablen. Sí, en esas palabras se encierra todo un mundo (2002: 172-173).

Vattimo asegura que filósofos nihilistas como Nietzsche y Heidegger (pero también pragmáticos como Dewey o Wittgenstein), nos muestran que el ser no coincide necesariamente con lo que es estable, fijo y permanente; sino que tiene que ver más bien con el evento, el consenso, el diálogo y la interpretación, todos ellos se esfuerzan por transmitir esta experiencia de oscilación "del mundo posmoderno como *chance* de un nuevo modo de ser (quizás, al fin) humano" (1994: 87). Es evidente que esta misma inestabilidad tiene su correlato en la filosofía de Schopenhauer.

El profesor, que "aquella noche explicaba a los filósofos presocráticos mientras se mecía en el filo de la ventana sobre el patio interior" (2002: 24), tampoco tiene rostro, no tiene un nombre que coincida con su identidad, o más bien, tiene un nombre "caedizo" como su indeterminación o cervantino como su afán de mostrar el anverso de las cosas:

> Del profesor de filosofía, por ejemplo, ¿qué noticias podría yo aportar para una posible semblanza enciclopédica? «GUERRERO, QUINTERO E ESCUDERO (h. 1920-h.1970). Español. Profesor de filosofía en una academia nocturna de Madrid. Inventor de una *Enciclopedia Universal del Género Humano*. Gastó en su madurez un traje marrón y un lacito de raso». [...] Algo de pronto se rompió en mí, muy adentro, y entonces lo vi claro: la vida era, en efecto, un negocio que ni siquiera cubría gastos. [...] (2002: 30).

Es viable encontrar la raíz del relativismo pirandeliano en los grandes filósofos presocráticos. Para Nietzsche (Vattimo, 2003: 88) han sido ellos –sobre todo Heráclito, Parménides, Empédocles, Anaxágoras– quienes han sabido ejercitar la reflexión con tal de mantener abierta la vía a la que puede llamarse no unidad del ser.

Advierte Vattimo (2003: 105) –explicando a Nietzsche– que la voluntad de verdad y de unidad es una de las configuraciones del mundo de la apariencia. Para el filósofo alemán, el contenido fundamental de la decadencia comienza con Sócrates. Recordemos que Sócrates (2003: 77) es, precisamente, quien en la historia del pensamiento griego reivindica de manera definitiva la posibilidad de distinguir la verdad del error.

Monner Sans[146] investiga el reflorecimiento de ideas de la filosofía presocrática en muchas páginas de Pirandello. Busca los orígenes de la actitud relativista de Pirandello en Heráclito, quien sostiene que nada *es*, que todo "deviene" en un constante fluir. Lo compara con el atomista Demócrito, para quien los términos radicalmente opuestos son parejamente valederos: todo es uno e idéntico, hasta la verdad y el error. Lo vincula con Anaxágoras, cuando sostiene que todo participa de todo: la verdad del error, el bien del mal, etc. Lo asocia, también, con el relativista Protágoras, quien supone que el hombre es la medida de todas las cosas. Monner Sans se remonta hasta aquel período de la sofística, en que se negó el conocimiento de la realidad en sí y se admitió únicamente el de las apariencias y el de éstas, solo con restricto sentido personal. Gorgias o Pirrón completan estas fuentes presocráticas, que impactan en la poética prindelliana y en nihilismo de Nietzsche.

La concepción nietzscheana de la máscara suma un elemento valioso para interpretar el dualismo ser-parecer. Una nueva transtextualidad o vínculo dialógico se establece entre los textos de Pirandello y Landero con los del filósofo alemán. Recordemos que para Nietzsche[147] la esencia del pensamiento metafísico no es más que máscara. Pero para él todo es máscara:

[146] También asoció al autor con Descartes, «para quien en el pensamiento reside toda la realidad y para quien el ensueño tiene todos los caracteres de ésta»; y con Kant, cuando los personajes «dicen conocer el mundo como se lo representan y no como es en sí»; y con los filósofos románticos alemanes «porque dichos personajes sostienen –a su modo– que el sujeto crea el objeto (Fichte) y que el mundo no es sino el autodesenvolvimiento de la idea (Hegel)». Pirandello sincroniza también con Einstein y Ortega y Gasset. Cfr. Monner Sans, 1959, pp. 161-163.

[147] Cfr. *El nacimiento de la tragedia*, *Sobre la verdad y la mentira en sentido extramoral; Crepúsculo de los ídolos*. En: Vattimo, 2003.

máscara decadente como disfraz del hombre débil de la civilización historicista o máscara no decadente, la que nace de la superabundancia y de la libre fuerza plástica de lo dionisíaco (Vattimo, 2003: 54).

Nietzsche sostiene que el disfraz es algo que no nos pertenece por naturaleza, sino que se toma deliberadamente en consideración de algún fin, de alguna necesidad. El disfraz es asumido para combatir un estado de temor y de debilidad, pues el hombre, hallándose en una situación de debilidad, adopta la ficción como única arma de defensa posible.

Para Pirandello y Landero el mundo está hecho de representaciones y máscaras; no obstante eso, en ambas poéticas subsisten rastros de la unidad del ser. En *Il fu Mattia Pascal* la idea perdura (hay un *yo* o una "identidad narrativa" en términos de Ricœur); en cambio, en *Uno, nessuno e centomila* tal unidad se desvanece, pues allí Pirandello ni siquiera parece sostener el principio real del ser. Esa falta de apoyo sustancial elimina toda consistencia ontológica: "Chi era colui? Nessuno. Un povero corpo, senza nome, in attesa che qualcuno se lo prendesse" (Pirandello, 1926: 26), se lamenta Vitangelo Moscarda.

4. Analizar la fragmentación del ser

Luis Landero aborda la complejidad del ser. Creemos que la *persona* indica siempre un ser singular, sustantivo, de naturaleza racional[148], sin embargo, el hombre posmoderno asume otra mirada hacia su ser singular, sustantivo y de naturaleza racional. Y esta mirada coincide con su visión problematizada del mundo. El señor Burriac y don Osorio, en *El guitarrista*, traducen la pérdida de las certezas en conductas irónicas, llenas de desencanto, pero confiadas en el arte:

> [el señor Burriac] Porque era muy cínico. Se burlaba de todo, y también de sí mismo. Todo en él parecía el sobrante del suicidio, como si fuese ya un ánima en pena y nada tuviera que temer. Y nada que perder o ganar. Todo le daba igual. Le gustaba armar broncas. Y para él no había valores, ni creía en las ideas. No creía en nada pero hablaba de todo con pasión. Aquel hombre tenía fe en el desencanto. Hablaba llenándose la boca. Y no de esto o de aquello, de Fulanito o Menganito, sino de todo, y más que de todo, de Europa y de la historia. [...] Era un hombre escéptico. La guerra y el exilio, y aquella herida secreta que tenía, lo habían enrabietado contra el mundo. Pero creía en el arte, y respetaba a los artistas. De esas cosas, no se reía nunca. El arte era sagrado, el

[148] Boecio definió la persona como: *Rationalis naturae individua substantia* en el *Liber de persona*, el más famoso de los opúsculos de este pensador cristiano. A pesar de su pequeñez, es una piedra miliaria en el camino del hombre hacia las profundidades de su propio ser personal. La conclusión a la que llega Boecio está contenida en la primera y más famosa definición del ser personal, que elabora con el género de la substancia, y la diferencia de la racionalidad. La persona indica siempre un ser singular, sustantivo, de naturaleza racional. Cfr. Boecio, *Liber de persona et duabus naturis in Christo*, Migne, PL 64 col. 1338. En: Lobato. 2001: 18.

> corazón del hombre era sagrado para él. Yo aprendí mucho del señor Burriac (2002: 50).
>
> [acerca de don Osorio] Quizá era sólo una manía, pero me pareció que algo del ambiente enrarecido de su casa estaba también en la oficina y en su propia presencia. Ahora más que nunca me di cuenta de que era un hombre de maneras lentas y suaves, y de que nada en su aspecto sugería ni remotamente la posibilidad de un ataque de ira. Y, sin embargo, por momentos me inspiraba un profundo temor. Había algo en él apaciblemente inhumano (2002: 135).

La fragmentación de don Osorio se materializa en diversas máscaras que el personaje asume para la consecución de sus fines:

> –¿Extraño? ¡Oh, no te puedes figurar cuánto! Él es el hombre más celoso del mundo. Fíjate: al mes de casarnos contrató a un detective para que me vigilara. Yo enseguida me di cuenta. Era un hombre que iba siempre con una gabardina y un periódico y se le notaba a la legua que era detective. Pero luego don Osorio debió sospechar del detective, si no me estaría seduciendo y encima sacándole el dinero. Así que contrató a otro detective para que vigilara al primero. Luego prescindió de los dos porque no se fiaba de ninguno, y sobre todo porque sus sospechas le parecían más fiables que los informes de los detectives. Entonces decidió asumir él mismo la vigilancia. ¿No te has fijado cómo a veces desaparece misteriosamente del taller?
> –Sí, allí se comenta mucho todo ese ir y venir que se trae.
> –Pues viene a vigilarme. Y a veces se disfraza. En una ocasión se disfrazó de cura. O se pone barba y peluca y gafas negras. Pero yo siempre le reconozco. O casi siempre, porque a veces me confundo. A veces veo a alguien en la calle, me parece que es él, pero luego me doy cuenta de que no, y así andamos siempre, él vigilándome y yo intentando descubrirle las trampas. Sí, don Osorio es un hombre extraño. Más de lo que tú crees (2002: 161).

Don Osorio vive de las incertidumbres y de ellas se alimenta. Juega el papel que mejor le sale: el del enmascarado y genera perplejidad en sus espectadores:

> –Te está animando para que me seduzcas. Para que seas audaz y me pongas a prueba. ¿No te lo conté ya? Él [don Osorio] es una persona trágica, y si no sufre no es feliz. Y con la religión le pasa lo mismo, siempre anda en lucha con Dios y con la fe. Disfruta torturándose y viviendo en peligro. Sólo cree en lo que sospecha, y se enardece con lo inseguro, y se alimenta de dudas como otros de ilusiones. Ni tú ni yo podremos nunca comprenderlo del todo (2002: 197).

Landero nos presenta la verdad de las apariencias –las máscaras, la periferia, lo accidental– frente al ser metafísico –el rostro, el centro, lo duradero– y, de esta manera, anticipa la fragmentación y la locura, sobre la que se abisma el protagonista del texto final de Pirandello:

> Ma presto l'atroce mio dramma si complicò: con la scoperta dei centomila Moscarda ch'io ero non solo per gli altri ma anche per me, tutti con questo solo

> nome di Moscarda, brutto fino alla crudeltà, tutti dentro questo mio povero corpo ch'era uno anch'esso, uno e nessuno ahimè, se me lo mettevo davanti allo specchio e me lo guardavo fisso e immobile negli occhi, abolendo in esso ogni sentimento e ogni volontà. Quando così il mio dramma si complicò, cominciarono le mie incredibili pazzie (1926: 17-18).

Esta falta de autonomía de Moscarda nos lleva a afirmar que de lo que adolece es de subsistencia (llamamos *subsistir* a lo que existe en sí y no en otro), por tanto, no es ser personal. Esa desintegración o fragmentarismo no llega hasta *El guitarrista* con las características impresas por Pirandello. Landero modera los "centomila Moscarda" y no los convierte en "nessuno", sino en varias posibilidades de ser porque "Lo que hay dentro de uno, ¿quién lo sabe?" (2002: 61):

> ¿De dónde me habrían salido a mí todos esos recursos, toda esa inspiración? Si hay milagros, Emilio, ése fue uno de ellos. Lo que hay dentro de uno, ¿quién lo sabe? Ahí descubrí yo lo que puede llegar a valer un hombre si el mismo pone el precio. En un momento, dejé de ser camarero y me hice artista (2002: 61).

Raimundo, escindido en su dualismo de camarero y artista, exhibe las posibilidades de ser ante los ojos de los demás.

5. Declarar una nueva ontología

¿Pero es posible que los personajes de ambos autores peninsulares nos permitan razonar una metafísica?

En *El guitarrista* subsiste la distinción entre el mundo verdadero y el aparente; entre Idea e imagen; original y copia. Examinemos el asunto: Adriana le propone a su marido, don Osorio, representar varias escenas en las que seducirá a Emilio, todo para demostrar que para ella no hay más hombre que su esposo. Emilio desconoce el mezquino propósito y juega el rol indicado hasta que Adriana suelta: "Todo ha sido experimento y teatro" (2002: 307). Adriana y don Osorio han jugado la simulación con sus propias reglas; Emilio ha quedado fuera, solo al final reconocerá la mentira y tendrá la esperanza de que toda la explicación nos sea de nuevo "puro teatro". Landero nos cautiva con la idea de que lo verdadero no posee más que una naturaleza retórica, nos presenta el mundo de las apariencias, como si se tratara del ámbito de una posible experiencia del ser, pero esos son nuevos simulacros.

En *El guitarrista*, los personajes retoman los juegos de la edad tardía y, con ellos, recuperan la ficcionalidad a través de la construcción de los mundos posibles y actualizan la capacidad de juego que tiene el existir. Algunos juegan con más libertad, puesto que conocen las reglas del juego. De la relación entre la teatral Adriana y Emilio, con el marido al fondo

moviendo los hilos de la trama, el ingenuo protagonista saldrá malparado. Incluso como cree Valls este puede calificarse como "juego morboso y se desarrolla entre enigmas, fingimientos y medias verdades" (2003: 294). "Ésta es una narración con un clásico pedigrí literario que pasa por el *Orlando furioso,* así como por la novela de *El curioso impertinente*" (Valls, 2003: 294):

> –Pero, ¡si yo no tengo miedo! Si yo las cosas las veo muy claras. Sólo que yo pensaba que todo esto era un juego.
> –¿Cómo un juego?
> –Sí, tonto, un juego, una teoría, un hablar por hablar, como en las películas y en las novelas. 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, porque en el amor, como en la religión, con la fe ya es bastante. Parece mentira que a ti que te gusta la poesía no entiendas eso, la distancia tan grande que hay entre el amor y la vida. [...]
> –Un juego, una invención de enamorados. Tú mismo dijiste que nuestra historia era como el cuento del ogro y la princesa, que yo estaba cautiva y tú venías a rescatarme. Pero eso es sólo un cuento, nada más. ¿Cómo pudiste tomarte en serio y al pie de la letra todo eso de escaparnos y de irnos al extranjero y de ponernos al margen de la ley? ¡Oh, eres maravilloso! Eres como un niño que cree todavía en los cuentos de hadas –y seguía moviendo el pie, adelante y atrás, y siempre al mismo ritmo (2002: 307-308).
>
> –Porque todo era un juego, ya te lo dije antes, sólo que tú no conocías las reglas. Tú ni las sospechabas. Y ahora el juego ya se está terminando. Ésta es la última jugada (2002: 311).

Si se quisiera resumir lo que piensa una ontología débil de la noción de verdad, habría que elegir esta cita de Vattimo: "la máscara no es nunca mentira o falsedad sancionada como tal por una «verdad»" (2003: 108).

El modo en que el procedimiento hermenéutico recupera la conciencia y el problema del sujeto es bajo la forma del texto. La coincidencia con la tesis de Paul Ricœur (1984: 45) resulta elocuente. Nuestra condición estriba "entre" lo que fuimos y lo que seremos; entre nuestros actos ejecutados y los proyectos que diseñamos. Entre el pasado y el futuro[149].

Para Ricœur todos los intentos por responder a la pregunta por lo que el hombre es pasan por la recuperación de la tesis defendida en *Finitud y culpabilidad.* El hombre –dice allí– es constitutivamente frágil, lábil. Y esta labilidad consiste en una incoincidencia o

[149] "Desde la hermenéutica practicada por Gadamer lo que nos constituye como ser-en-el-mundo, lo que da cuenta de nuestra propia finitud, es el arraigo histórico, la pertenencia a una tradición, más allá de la cual es imposible avanzar: 'La historicidad', dice Gadamer, 'es un concepto trascendental'. En: Ávila, 2005: 144.

desproporción radical consigo mismo. Sobre esta discordancia radical y constitutiva, el yo construye el texto que es su vida. Así lo explica Ricœur:

> esa desproporción» del individuo consigo mismo marcaría el índice de su labilidad. «No debo extrañarme» de que el mal haya entrado en el mundo con el hombre, ya que el hombre es el único ser que presenta esa constitución ontológica inestable consistente en ser más grande y más pequeño que su propio yo (1982: 25-26).

Nos interesa comprender cómo, en definitiva, los protagonistas pueden aprehender su identidad a través del relato.

En *Il fu* y en *El guitarrista* es el relato el que opera de nexo unificante[150]de la evidente y radical discordancia. El narrador autodiegético de *Il fu* nos descubre con el relato autorreferido –con la narrativa del yo[151]– que lo que somos se hace patente en el recuento, en la mirada que la memoria dirige al pasado, la mirada intensa del recuerdo. La identidad personal se puede observar desde muchas perspectivas[152], pero para Paul Ricœur, la noción de identidad solo se puede captar conceptualmente a partir de la historia de nuestra vida. Según Ricœur[153], la identidad de la persona nace del relato que ella cuenta, revisa y varía bajo la impresión de nuevas experiencias. Lo cierto es que los narradores autodiegéticos de *Il fu* y *El guitarrista* asumen la misma tarea, la de narrar una vida (la acción humana) como si se tratara de una "obra abierta": dejando en suspenso el significado[154]. Afirma Valls que *El guitarrista* supone un cambio sustancial, con respecto a sus obras anteriores: está narrada en primera persona. Observa que en la solapa del libro se insiste en la importancia del material autobiográfico que ha manejado el autor en esta ocasión. Pero, para el crítico, este asunto tiene mucho menos interés del que se le ha concediendo en prensa. Y subraya que el mismo

---

[150] "Finalmente Matías Pascal, uno que es otro que el primero y punto de partida, recobra la escena del sujeto, ocupa el escenario. Ya no puede volver a su vida pues se trata de una trilogía en espiral. Ahora debe cargar con la hija de su esposa y el nuevo marido de ésta. Y para constituirse definitivamente como sujeto decide abocarse a la construcción de sí mismo como relato, como narración. El sujeto aparece precisamente como una maniobra narrativa sobre lo simbólico, a partir de un texto, de un relato. Sin ese relato no hay sujeto, pues el sujeto es ya una reflexión del yo, es decir, una imagen reflejada en la imaginación mediante la conceptualización. No se trata pues de cualquier forma de recuerdo, sino de una evocación ordenada por pautas de secuencialidad pues es en esa secuencia que queda demostrada la unidad de los diferentes *yo* que toma Matías Pascal. Al exponer su vida como un relato, Matías Pascal establece un orden en el curso de los acontecimientos, opera una selección, establece un recorte priorizando aquellos nexos que dejen en evidencia la unidad de su experiencia, volviéndola un mundo, un cosmos, un orden". Hernández Sanjorge, 2007: 8.

[151] Ávila, 2005*:* 76.

[152] "La identidad personal se puede observar desde muchas perspectivas, pero Paul Ricœur ha resumido los principales enfoques en la 'identidad idem' y la 'identidad ipse'. Con la primera expresión ('identidad de lo mismo') Ricœur se refiere a la tradición de la identidad como identificación de algo o alguien a *lo largo del tiempo.* La segunda expresión, 'identidad ipse' ('identidad del mismo'), se refiere a conceptos del yo en cuanto persona *en* el tiempo". Haker, 2000: 243.

[153] Cfr. Haker, 2000: 245.

[154] Cfr. Ricœur, 1985: 59

autor, para quien desee entenderlo, ha zanjado la cuestión: “los mimbres son reales, aunque el cesto no lo sea” Valls (2003: 295).

Por consiguiente, en las dos novelas, los periplos circulares nos permiten reconocer un yo, que sostiene la acción y una memoria, que hilvana la serie de acontecimientos aparentemente inconexos que componen estas vidas. En ambas se plantea, al inicio, una fuga o exilio de sí mismos (de la verdad a la mentira); en el nudo, una renuncia a esa mentira y en el desenlace, un regreso (de la mentira a la verdad). Sin embargo, y a pesar de que los personajes tienen conciencia de que los planos están deslindados (ambos llegan a sentirse esclavos de sus montajes), ellos reconocen que –en la vida como en la ficción–verdad y mentira están muy imbricadas:

Dice Adriano Meis:

> “Nulla s’inventa, è vero, che non abbia una qualche radice, piú o men profonda, nella realtà; e anche le cose piú strane possono esser vere, anzi nessuna fantasia arriva a concepire certe follie (2006: 90). [“Todo lo que se inventa, ciertamente, tiene una u otra raíz, más o menos profunda, en la realidad, y hasta las cosas más disparatadas pueden ser verdad (1998: 163)].

Los personajes transitan el itinerario de Sísifo que incluye, en principio, una verdad que sofoca; luego, una mentira que ilusiona y sofoca y finalmente, un regreso a una verdad que puede sofocar o ilusionar.

Para Ricoeur (1996: 141), el paso decisivo hacia una concepción narrativa de la identidad personal se realiza cuando pasamos de la acción al personaje. Es personaje el *que* hace la acción en el relato. Por tanto, la categoría narrativa de personaje aporta a la identidad personal.

En definitiva, responder a la cuestión ¿quién ha hecho tal acción?, tal como había señalado Hannah Arendt[155], es narrar la historia de una vida. La historia narrada dice el quién de una acción y esta identidad del quien no es más que una identidad narrativa. Es función de la narración determinar el “quién de la narración”.

Una última concordancia de Pirandello y Landero con la noción de identidad narrativa de Ricœur reside en que el texto se constituye como la mediación, por la cual nos comprendemos a nosotros mismos:

> sólo nos comprendemos mediante el gran rodeo de los signos de la humanidad depositados en las obras culturales. ¿Qué sabríamos del amor y del odio, de los

[155] Cfr. Casarotti, 1999: 127.

> sentimientos éticos y, en general, de todo lo que llamamos el *yo*, si esto no hubiera sido llevado al lenguaje y articulado en la literatura? (2001: 109).

En *Entre líneas: el cuento o la vida* afirma Landero:

> muchas de las experiencias fundamentales del hombre moderno proceden inevitablemente de los libros. Y esto ocurre aun entre gente que apenas ha tratado con ellos, porque los libros flotan en el aire y se incorporan al sentir general, y forman parte de nuestro carácter y saber más de lo que creemos (2001: 67).

Mattia ordena (selecciona) el relato de su vida en una biblioteca, siguiendo el modelo de las lecturas que le ofrece el padre Eligio Pellegrinotto. El resultado no es, por lo tanto, una sucesión incoherente, sino una sucesión regida por las condiciones temporales de la acción.

Matías Pascal y Emilio se constituyen en epítomes de seres que se narran a sí mismos. Estas criaturas confirman que lo que llamamos sujeto nunca está dado desde el principio. Nos hacen dudar de su unidad sustancial y corroboran, en cambio, una identidad narrativa, puesto que es la narración la que los construye. El tiempo (tiempo objetivo) y la narración (sentido subjetivo del tiempo) se asocian en el concepto de identidad, que –como hemos indicado– no supone una sustancia invariable-soporte de todas las transformaciones accidentales.

Todo esto nos permite modificar la esencia misma de la ontología y reivindicar con Pirandello y Landero una ontología inacabada, o aun más, una vía que conduce *hacia* una ontología inacabada. Hemos comprendido que, en ese camino *hacia*, la identidad no revela la sustancia aristotélica, estable e inmutable. Cada lectura admite una nueva interpretación de la vida de estos seres provisionales. En fin, lo que se manifiesta es una identidad narrativa, acorde con seres que están siempre a medio hacer.

CONCLUSIONES

I. Juegos del lenguaje y juegos de roles, engranajes de la poética landeriana

Fundamentalmente con el aporte de Wittgenstein, logramos desplegar las tres caras del tríptico de la narrativa landeriana: lenguaje, juego y vida. En las *Investigaciones filosóficas* queda constituida la correlación entre "forma de vida" y "juego del lenguaje". "Puede imaginarse fácilmente un lenguaje que conste solo de órdenes y partes de batalla. –O un lenguaje que conste solo de preguntas y de expresiones de afirmación y de negación. E innumerables otros. –E imaginar un lenguaje significa imaginar una *forma de vida*" (Wittgenstein, 1988: 31).

Wittgenstein rechaza la correspondencia, término a término, de las palabras con los objetos concretos, cuyo significado sería en cierto modo preexistente al lenguaje. "En la vivencia del hablar, que es también una acción, hay una suerte de sintonía con una forma de vida: al ejercitar el juego del lenguaje, el hablante va ubicando las piezas y las reglas en un marco vital", así resume Leocata (2003: 42) el aporte wittgensteiniano, que nosotros advertimos en la producción literaria de Landero.

Los diálogos (διά = a través y λόγος = palabra), como alternancias de la palabra, quedan asociados, irremediablemente, al concepto de juego, en el sentido de *ludus*, es decir, el juego tomado en su aspecto normativo en el que predomina, como nota principal, el seguimiento de la regla. En *Teoría de los juegos*, Caillois (1958) afirma que en cuanto aparecen las reglas, aparecen los juegos. Sabemos que los juegos del lenguaje de Wittgenstein están regidos por reglas que constituyen el significado de las expresiones del lenguaje.

La narrativa landeriana puede resumirse en "la poética del afán". Ese es el gran juego del lenguaje. Es necesario describir el término en el contexto vital de los personajes: solo así, "afán" significa verdaderamente algo. Y no es que Landero actualice todas las acepciones del vocablo, sino que, combinándolas, las trasciende, ya que diversas formas de vida conceden diversos significados, que –en ciertos casos– se contraponen o contradicen.

Hemos advertido que el ser original, individual, bello y único está presente en sus pasiones latentes y solo puede ser rescatado de la oscura cotidianidad por efecto del afán.

No se puede definir mejor el afán, el "jeito[156]" landeriano sin vislumbrar la imagen de don Quijote y Sancho montados en Clavileño. Ya nos referimos al capítulo XLI de la segunda

[156] "Hacer las cosas con jeito es, por consiguiente, hacer las cosas bien, con gentileza, y no tanto por un interés inmediato sino porque sí, por el puro gusto de hacerlas bien, por oponer a la brevedad de la vida y al caos del mundo la apariencia de un orden o de una belleza perdurables, o simplemente por la satisfacción de poner lo mejor de uno mismo en lo mínimo que se haga, como dice Pessoa" (Landero, 2004: 250).

parte de *Don Quijote de la Mancha*, cuando el caballero y su escudero están montados en el caballo Clavileño. Recordamos que es entonces cuando Sancho desliza la sospecha de si no serán víctimas de una burla cruel, a lo que don Quijote responde: "y puesto que todo sucediese al revés de lo que imagino, la gloria de haber emprendido esta hazaña no la podrá oscurecer malicia alguna" (Cervantes, 2004: 857).

Toda la narrativa landeriana halla su justificación en este episodio quijotesco tantas veces referido por Luis Landero.

De este modo, la fatiga, la penalidad y el apuro tienen una contracara: la satisfacción, el goce y la reputación. Para resolver el juego de lenguaje "éxito-fracaso", hemos tenido que abismarnos en la metáfora del afán. "Pero lo importante, lo único en verdad importante, es dejarse el alma en el intento desesperado y gozoso de decir lo indecible. O dicho de otro modo: de fracasar, pero gloriosamente" (Landero, 2001: 130).

Si –tal como sostenía Demócrito– los términos radicalmente opuestos son parejamente valederos y todo es uno e idéntico, hasta la verdad y el error. Entonces, se podría decir lo que Pombo dijo de Foucault: que asimilaba la verdad a la verosimilitud y que parecía decirnos: prescindamos de la verdad, porque para el discurso estratégico con una rápida, ágil, habilidosa verosimilitud, es más que suficiente.

El afán sitúa a los personajes en el "plano de la promesa", a mitad de camino entre la satisfacción y la desesperación, entre la presencia y la ausencia. Coincidentemente Schopenhauer ubica al arte en el mismo plano.

La narrativa landeriana nos revela que con la palabra poética, nuevo juego del lenguaje, es posible plantear una nueva metafísica, la del artista.

En clave poética, Landero nos devuelve el símbolo del juego de Nietzsche o, más precisamente, la concepción del arte como juego y la de artista como jugador. Ambos: arte y juego tienen reglas, que cumplen el artista y el jugador. Subraya Gadamer: "Hemos partido de que la obra de arte es juego, esto es, que su verdadero ser no se puede separar de su representación y que es en esta donde emerge la unidad y mismidad de una construcción" (1991: 167).

Hemos comprobado que en *Juegos de la edad tardía* se cumple la observación de Lozano Mijares, de que en la novela posmoderna el original y la copia resultan idénticos, lo representado se confunde con la representación, todo termina siendo intercambiable

Los juegos del lenguaje nos conducen a los juegos de roles. Observa Ruiz García (1996: 32) que la noción "juego de lenguaje" de Wittgenstein está atravesada por la copresencia hablar-pensar; el pensamiento y el habla como acción, como praxis, como

ejercicio. Se avanza, de este modo, en la idea de que el lenguaje no es solo palabra, *verbum*, sino acción y la acción es el correlato de una forma de vida.

En reiteradas ocasiones, los personajes de *Hoy, Júpiter* hacen referencia a la teatralidad de la vida y al teatro. Además, los personajes ensayan, se disfrazan y componen escenografías; otras veces se reconocen como espectadores de una función. También son interpretadores de signos y juegan con todas las interacciones imaginables entre los textos que conocen y las escenas que representan como si la vida se tratara de un hecho teatral.

Si bien Landero, catedrático de literatura en la Escuela de Arte Dramático de Madrid, no ha escrito obras de teatro, para nosotros es evidente que su narrativa está regida por ciertos patrones del arte dramático. Refiriéndose a este género, Ubersfeld (2004: 94) sostiene que en él no solo un enunciado dice algo, sino que hace algo, y, sin jugar con la palabra *sentido*, se puede decir que ese acto forma parte de su sentido. Agrega que existen verbos y sintagmas *performativos* que, por el hecho mismo de ser pronunciados, realizan la acción que designan; no podemos decir "Prometo" sin prometer. Lo que Patrice Pavis llama *performancia discursiva*, no es sino la convergencia entre *hablar/hacer* en la escena. Y las escenas "son lo más importante del arte narrativo, porque es a través de ellas como se va expresando en cada momento la visión de la realidad" (Landero, 2001: 127).

Para De Toro un factor esencial que distingue al drama reside en el hecho de que en el teatro *hablar es actuar y actuar es hablar* (1992: 23).

Por todo esto, decimos que la narrativa landeriana se abre a un estudio pragmático del lenguaje: como la *acción de decir*, pero eso lo dejamos en manos de otros analistas de esta magnífica obra.

Gadamer destaca un rasgo esencial en el comportamiento lúdico: todo *jugar es un ser jugado.* La atracción del juego, la fascinación que ejerce, consiste precisamente en que el juego se hace dueño de los jugadores.

En la narrativa landeriana ser es jugar y lo que se juega es el lenguaje.

Como la cuestión del lenguaje va unida irremediablemente a la de la identidad, Wittgenstein nos impulsa a conocer qué tipo de sujeto presenta la narrativa landeriana.

II. El lenguaje como acceso a lo ontológico

Para diferenciar la producción posmoderna de los 80, Lozano Mijares se refiere a "la imposibilidad de representar objetivamente un mundo y la consecuente desestabilización

ontológica, y al regreso a la narratividad, a la necesidad misma de contar historias como única salida al fin de los metarrelatos" (2007: 218).

La desestabilización ontológica remite a la desestabilización de la sustancialidad aplicada al hombre. Los protagonistas de *Juegos de la edad tardía* problematizan, en clave literaria, el dinamismo del ser. Decimos "problematizan" porque, sin llegar a la perfección del ser, ellos quedan sujetos al conjunto de sus actos, sin nada que los sostenga. Así, se hacen a cada instante y están en continuo riesgo de perderse. Ellos no son lo que son, sino lo que hacen; por ello, tienen una urgencia por hacer. Están constantemente decidiendo lo que van a ser. En el quehacer está, justamente, su ser.

Juegos de la edad tardía, *El mágico aprendiz* y *Hoy, Júpiter* nos permiten conocer a una serie de actantes que parecen no pertenecer a sí mismos, sino a otros. No son subsistentes, es decir, no son seres en sí mismos, puesto que esencialmente dependen de otros. De allí que nos apropiemos del término de Lozano Mijares "desestabilización ontológica" (2007: 218) para referirnos a estos seres de papel.

El epígrafe de José Ortega y Gasset de la novela *Hoy, Júpiter*: "El argumento del drama consiste en que el hombre se esfuerza y lucha por realizar, en el mundo que al nacer encuentra, el personaje imaginario que constituye su verdadero yo" (Landero, 2007: 11) establece una correspondencia entre el teatro y la vida, el personaje y la persona, y nos anticipa al sujeto posmoderno como una entidad paradójica. Estos son los sujetos que protagonizan la novela. El sujeto landeriano se hace a sí mismo y así constituye su verdadero yo. Para Ortega, "para ser hay que actuar [...] y no se es sino esa actuación. El hombre, quiera o no, tiene que hacerse a sí mismo, autofabricarse". (Ortega, 1983: 337). Rosales (1985: 1142) resume la posición de Ortega aseverando que la vida no es otra cosa sino el quehacer que realizamos cada cual; el quehacer que la vida nos da. Pero, además, este quehacer es un quehacer en donde nos fundamos. Para ser lo que somos, tenemos que actuar, puesto que el ser del hombre adviene. En definitiva, el hombre, quiera o no quiera, tiene no solamente que hacer su propia vida, sino también su propio ser. En consecuencia, el ser del hombre no es algo dado. Según Ortega, lo único que se encuentra y que es dado es la circunstancia.

En este sentido es que Greimas, observando el quehacer que realizamos cada cual, clasifica a los personajes de un relato, no por lo que son sino por lo que hacen; de allí surge la denominación de *actantes* que se les atribuye. La perspectiva semiótica de Greimas resulta muy adecuada para el abordaje de la producción landeriana.

En *Juegos de la edad tardía* el propio juego de réplicas del diálogo va tirando del discurso y una nueva realidad, un nuevo mundo, va haciéndose a nuestra vista. Esos diálogos

delatan una necesidad de conocimiento y verdad. Para Gadamer (1991: 531), el lenguaje no es solo una de las dotaciones de que está pertrechado el hombre tal como está en el mundo, sino que en él se basa y se representa el que los hombres simplemente tengan mundo. Para el hombre el mundo está ahí como mundo, en una forma bajo la cual no tiene existencia para ningún otro ser vivo puesto en él. La existencia del mundo está constituida lingüísticamente y no solo el mundo es mundo en cuanto que accede al lenguaje: el lenguaje solo tiene su verdadera existencia en el hecho de que en él se representa el mundo.

No obstante, insinúa Gadamer (Iglesias, 2002) la conveniencia de no reducir la realidad al lenguaje ni creer en una realidad no lingüísticamente mediada. Con Wittgenstein, con Landero, no decimos solamente "«el hombre habla», sino más bien: el lenguaje es aquello a partir de lo cual el hombre es" (Ruiz García 1996: 30).

"El lenguaje sigue diciendo el ser, aunque este objetivo ontológico se encuentre aplazado, diferido por la negación previa de la referencialidad literal del lenguaje ordinario" (Ricœur, 1996: 333).

Hemos examinado la ontología quebrada, la "ontología inacabada", siguiendo a Ávila y observando al "yo en camino siempre hacia sí mismo" (2005: 148) en la narrativa landeriana. Para Ávila (2005: 148) "la pregunta «¿quién eres?» es ahora sustituida por la doble invitación «cuéntame tu historia» y «dime qué prometes». Ello permite, además, modificar la esencia misma de la ontología".

Analizando los textos, desde un punto de vista ricœuriano, descubrimos que aquello que llamamos *sujeto* nunca está dado desde el principio. "En lugar del *yo* atrapado por sí mismo, nace un *sí mismo* instruido por los símbolos culturales, en cuya primera fila están los relatos recibidos de la tradición literaria. Son ellos los que nos confieren una unidad no sustancial sino narrativa" (Ricœur, 1984: 57-58).

Nos hemos referido a un yo que no puede aspirar a otra cosa más que a una serie indefinida de lecturas, esto es, de interpretaciones. Vemos que, en lugar del yo atrapado por sí mismo, nace una unidad no sustancial, sino narrativa, según interpreta Paul Ricœur. Y es que para Ricœur, el hombre es constitutivamente frágil, lábil. Y esta labilidad consiste en una incoincidencia o desproporción radical consigo mismo. Sobre esta discordancia radical y constitutiva, el yo construye el texto que es su vida.

En *Sí mismo como otro* Ricœur sostiene que es necesario rellenar el concepto vacío del "sí" con la descripción hermenéutica, en la cual los individuos, "narrándose" recíprocamente sus biografías, buscan reconstruir su identidad histórica personal. En vez de una identidad ontológica, a menudo, se trata de establecer una "identidad narrativa" (Seidl, 2000: 630). El

narrador autodiegético de *El guitarrista* asume la tarea de narrar su vida como si se tratara de una "obra abierta": dejando en suspenso el significado (Ricœur, 1985: 59).

En *Del texto a la acción* Ricœur nos invita a que "reconsideremos nuestro concepto convencional de verdad" (Corona, 2005: 99), es decir, que dejemos de limitarla a la coherencia lógica y a la verificación empírica, para que pueda tomarse en cuenta la pretensión de verdad vinculada con la acción transfiguradora de la ficción.

En *El camino al habla* Heidegger sostiene que el ser del hombre reside en el habla" (1990: 217). En la *Carta sobre el humanismo,* Heidegger sostiene que: "Antes de hablar, el hombre debe dejarse interpelar de nuevo por el ser, con el peligro de que, bajo este reclamo, él tenga poco o raras veces algo que decir. Solo así se le vuelve a regalar a la palabra el valor precioso de su esencia y al hombre la morada donde habitar en la verdad del ser".

Se especula con que Heidegger sea quien haya sustituido la idea de ser como eternidad, estabilidad, fuerza, por la de ser como vida, maduración, nacimiento y muerte: no *es* aquello que permanece, sino que es, de modo eminente (en el modo del *ontos on* platónico), aquello que deviene, que nace y muere (Vattimo, 1992: 66).

Heidegger aporta a la poética landeriana su noción de verdad como alumbramiento y ocultación del ente, lo cual acontece al poetizarse. Todo arte es en esencia Poesía. Pero, ¿qué es la Poesía? "La Poesía es la verdad" (Heidegger, 1992: 19).

Si seguimos a Nietzsche, diremos con Heidegger, que hay dos tipos de verdad en Nietzsche:1) La verdad como fijación del ente (la verdad errónea) 2) La verdad como acuerdo con lo deviniente (el arte). (Ambrosini, 2004: 9).

Desde una postura atea, Nietzsche encuentra en el arte un asidero capaz de ofrecer sentido y orden al caos. De ahí que se refiera a una "metafísica de artista" (Ávila, 2005: 68).

"El arte, dice Schopenhauer, siempre ha alcanzado su objetivo. Nietzsche lo dijo con similares palabras: el arte es siempre verdadero", así lo resume Innerarity (1995: 22) cuando describe la condición poética. Nos interesa destacar la proximidad con Schopenhauer porque también los personajes landerianos "recortan el mundo hasta convertirlo en inmanente representación subjetiva" (Monner Sans, 1959: 162) y porque tienen miradas de poeta, hallan la verdad donde otros no la encuentran.

El motivo de la máscara expone la problemática relación entre lo Uno y lo Múltiple: faculta que entendamos mejor la imposibilidad de referirnos a sujetos unitarios, y que podamos aprehender la ontología inacabada de estos sujetos múltiples y fragmentados. Para Vattimo, el problema de la máscara es el problema de la relación entre ser y apariencia (2003: 22). Si hay algo que hace que Gregorio (*Juegos de la edad tardía*) y Matías (*El mágico*

aprendiz) sean idénticos a sí mismos a lo largo de toda la vida, si hay un núcleo inmutable que permanece constante a lo largo de la vida, esa estabilidad la constituye el afán, el haber intentado superar su propio ser. Es esta su sustancia invariable, soporte de todas las transformaciones accidentales.

Todo esto nos permite modificar la esencia misma de la ontología y reivindicar con Pirandello y Landero "una ontología inacabada", o aun más, una vía que conduce *hacia* una ontología inacabada. Hemos comprendido que, en ese camino *hacia*, la identidad no revela la sustancia aristotélica, estable e inmutable. Cada lectura admite una nueva interpretación de la vida de estos seres provisionales. En fin, lo que se manifiesta es una identidad narrativa, acorde con seres que están siempre a medio hacer.

Hemos aludido al "pensamiento débil", siguiendo a Vattimo: "Un pensamiento débil lo es, ante todo y principalmente, en virtud de sus contenidos ontológicos, del modo como concibe el ser y la verdad" (1995: 40).

Concluimos en que a los personajes landerianos les falta la perfección más alta, la plena actuación del acto de ser. Esto les otorgaría dignidad y un valor absolutos, puesto que el acto de ser radical es lo más opuesto a la nada.

III. El retorno al ámbito del mundo de la vida

Explica Lozano Mijares (2007: 126) que Jameson concibe el fin del arte de la posmodernidad a partir del análisis de los *happenings*, expresión cultural fundamental de los años sesenta. Los *happenings* comprendieron la representación teatral como praxis, aboliendo la frontera entre ficción y hecho, entre arte y vida, de modo que cumplieron el fin del arte entendido como el final del arte moderno, el fin de la vocación del arte de alcanzar lo Absoluto. Estas intervenciones (arte en vivo) reclaman una participación del público, buscan mezclar lo más posible representación y vida. También la narrativa landeriana –sin caer en esos artificios– se afana en ensamblar el arte y la vida, la ficción y la realidad, la poesía y la cotidianidad.

Deducimos que la metanarratividad, que tan profundo cala en la posmodernidad, tomando la escritura como una búsqueda autorreferencial, no es el único camino de la narrativa; puesto que la poética landeriana si bien trasluce este afán metatextual, también en ella se hace evidente el retorno al ámbito de la vida y la necesidad de contarla en un relato.

En *El guitarrista*, Emilio es sometido a una serie de improvisaciones y con ellas va construyendo una historia de infidelidad, que lo tiene como protagonista de una representación que fuerza los límites de la verosimilitud hasta el absurdo. Landero coloca a su personaje frente a la inmediatez de lo que sucede, en medio de la vida, y esta aparece tan insensata como posible. Jugando el rol que otros le imponen, Emilio compromete sus sentimientos y su futuro. Llamamos "mundo de la vida" al "espacio espiritual con-vivido por y en la intersubjetividad [...] entre sujetos dotados de expresividad y comunicatividad, en un devenir mancomunado, en una historia vivida en común" (Leocata, 2003: 144).

Porque nos referimos al "retorno al ámbito del mundo de la vida" no describimos un lenguaje vacío de sentido, sino pleno de significaciones, puesto que el lenguaje es una manifestación de vida, es expresión de la vida y la vida es la portadora de significados.

En "Bienvenidos a Ítaca (El profesor se despide para siempre de sus alumnos)", Luis Landero nos revela uno de sus primeros recuerdos, una de sus primeras experiencias fundacionales, aquella que a los cuatro o cinco años le hace sentir "el latir de la vida, el misterioso y tremendo latir de la vida". Y con ella nos revela su principal criterio estético: alcanzar "ese misterioso latir en los conflictos, en los personajes, en las luces, en los gestos, en las palabras"… (Landero, 2008).

"Lograr que la literatura y la vida se confundan, lleguen a ser la misma cosa, puedan ser afrontadas con el mismo sentimiento de realidad y de plenitud, que el mundo objetivo y el imaginario formen una sola entidad" (Landero, 2001: 138), en estos términos abrevia el propósito de escribir y retornar con su palabra al ámbito del mundo de la vida.

En 2001 Landero nos descubre su poética en *Entre líneas: el cuento o la vida* (Andanzas 440). Molina Fernández, (2003: 549) nos alerta sobre el riesgo de trasponer en este libro, de forma simplista, las categorías de autor y personaje, puesto que advierte lo que hace de *Entre líneas* su sello personal: la explotación estética de un espacio ambiguo surgido del cruce entre la literatura y la vida. Esa zona indeterminada ocupa todo el libro. La denominación de "la mezcla inextricable de realidad y ficción que llamamos vida" (Avalle-Arce, 2002: V) aplicada a la obra cervantina, bien podría vincularse con el afán de Landero.

La metáfora "juego de la vida" rige la poética landeriana y, de algún modo, la unamuniana, según exhibe el estudio de Zubizarreta dedicado a la obra de Unamuno (1960: 151). Nosotros hemos intentado apresar la vida que se derrama en diversos juegos del lenguaje. Si "Unamuno concibe la creación literaria como un *derramar* la vida", según advierte Zubizarreta; así también Landero la concibe como un rebasar, en el sentido de un exceder los límites del realismo para "meter el mundo en una novela" (Landero, 1994: 12). En

El oficio de escritor, Landero enuncia los consejos que se da a sí mismo y revela su afán de ahondar en los cauces interiores hasta conectar con las experiencias más íntimas. Camus lo formula en estos términos: "Cada escritor debe saber de donde mana su manantial" (Landero, 1994: 18). Advierte Zubizarreta que "Todo el esfuerzo de Unamuno es una búsqueda de un lenguaje «íntimo y vital»" (1960: 129). A esto denomina "la lengua al servicio de la vida" (1960: 129). Nosotros trasladamos este comentario de Zubizarreta a la obra landeriana.

Cuando abordamos el estudio de "el lenguaje como vida en la narrativa de Luis Landero" lo hicimos convencidos de que su textualidad concebía la vida como portadora de significado, puesto que los juegos del lenguaje implicaban un intercambio vital en unas determinadas *formas de vida*. En una primera fase de acercamiento a la obra landeriana (fase intuitiva) percibimos que las palabras requerían un contexto vital y que la integración en una forma de vida es lo que les comunicaba un aliento vital. En una segunda fase (fase heurística), dimos con *Persona Lenguaje Realidad* (Leocata: 2003) la serie de estudios que lo componen fue determinante, puesto que hallamos que nuestra presunción tenía un sustento filosófico: El segundo Wittgenstein nos puso al borde de esas certezas, al sostener que "imaginar un lenguaje significa imaginar una forma de vida" (1988: 31) y al insinuar que solo la concordancia de los hombres puede decidir lo que es verdadero y lo que es falso, puesto que lo verdadero y lo falso es lo que los hombres dicen; y los hombres concuerdan en el *lenguaje*. "Esto no es una concordancia de opiniones (*Neinungen*), sino de forma de vida (*Lebensform*)" (1988: 217). En una tercera fase (fase de análisis textual) evidenciamos que "Solo en el flujo de la vida tienen significado las palabras"[157] y el lenguaje –los múltiples juegos de lenguaje en los que participamos– no son más que diversas y posibles *formas de vida*[158]. Comprobamos que los juegos del lenguaje de *Juegos de la edad tardía*: "nombre-seudónimo", "verdad-mentira", "éxito-fracaso" solo adquirían significado en el flujo de la vida, puesto que lo verdadero y lo falso surgía del consenso de los personajes, no de la adecuación con la realidad.

Para Greimas, el problema de la significación se sitúa en el centro de las preocupaciones actuales. "El mundo humano parécenos definirse esencialmente como el mundo de la significación. El mundo solamente puede ser llamado «humano» en la medida en que significa algo" (1987: 7).

---

[157] Wittgenstein, Ludwig. *Últimos escritos sobre filosofía de la psicología*, estudios preliminares para la parte II de las *Investigaciones filosóficas*, estudio preliminar de Javier Sádaba, traducción de Edmundo Fernández, Encarna Hidalgo y Pedro Montes, Tecnos, 1994, p. 152 [en: Navarro de San Pío, Juan, 2004: 226].
[158] Cfr. Navarro de San Pío, Juan: 226

Landero nos enseñó que “todo es vivir” en una escritura que va a la vida o viene de ella, puesto que “Como Simbad, vamos de la vida al cuento (primero vivimos y luego contamos), y como don Quijote, también a veces vamos del cuento a la vida (primero leemos y luego intentamos vivir lo leído)” (III Congreso Internacional de la Lengua Española. Rosario. 2004). En *Entre líneas: el cuento o la vida* confirma que “Todos somos diariamente Simbad” (2001: 77). La misma idea –simbólica en su reiteración como los siete mares que surca Simbad– reflota en *¿Cómo le corto el pelo, caballero?*: “Todos somos narradores y todos somos más o menos sabios en este arte. [...] Todos somos Simbad” (2004: 234).

Observa Leocata que con Wittgenstein, el lenguaje pasa a tener un más acentuado sentido vital y práctico. El juego del lenguaje es una *forma de vida* y está enlazado con términos como vivencia, sentimiento y acción. El acercamiento del lenguaje al sentido del juego, implica un intercambio de vida que se da entre los interlocutores, supone un modo de vivencia o experiencia compartida dentro de un campo espacio-temporal determinado.

El lenguaje es primordialmente diálogo, juego configurado en una forma de vida, y nos instala en una dimensión de encuentro. Nuestra vida está abierta al mundo de los otros. Pero el lenguaje, como prolongación de la corporeidad viviente, en tanto puede ser manifestación, en cuanto no presentifica la totalidad del otro, no nos da toda su vida interior, y puede, por tanto, ser un modo de ocultamiento. “En todos los casos, hay, inherente a la trascendencia hacia el otro, algo de misterioso e inalcanzable” (Leocata, 2003: 317). “La palabra, nacida del encuentro dialogal entre los sujetos, abre a cada persona hacia el otro. Y donde hay real comunicación se logra algo que llamamos plenitud de vida” (Leocata, 2003: 329).

Ruiz García (1996: 27) encuentra en *Verdad y Método II* la mutua pertenencia de juego y diálogo. Para Gadamer, la fijación del significado de las palabras brota siempre, en cierto modo lúdicamente, del valor situacional de las palabras… La vida del lenguaje consiste en la continuación ininterrumpida del juego que empezamos cuando aprendimos a hablar. Se producen nuevos usos verbales y mueren antiguas palabras al margen de nuestra intención y voluntad. En ese juego continuado se “juega” la convivencia de los seres humanos. El consenso que se produce en la conversación es, a su vez, un juego. Cuando dos conversan, hablan el mismo lenguaje. Ellos no saben que mientras hablan siguen conjugando este lenguaje, pero cada cual habla también su propio lenguaje. El acuerdo se produce en el contraste entre discurso y discurso, pero sin detenerse, en la conversación los interlocutores se trasladan constantemente al mundo representativo del otro, se confian en cierto modo al otro y él se confía a ellos. Así es la alternancia de unos con otros hasta que empieza el juego del dar

y el tomar: la verdadera conversación. Nadie puede negar que en esa conversación hay algo de azar, y de sorpresa..

Hemos visto que "forma de vida" (*Lebensform*) (Leocata, 2003: 169) nos indica que, a fin de que el lenguaje tenga sentido, debe estar ubicado en un contexto vital estructurado: con interlocutores, con una circunstancia determinada, con un proceso de intercambio. El juego del lenguaje no es algo rígidamente armado, sino algo que dentro de determinadas reglas da lugar a un intercambio creativo. Por tanto, las palabras cobran vida propia en la conversación, razón por la que Gadamer (1991: 461) sostiene que acostumbramos a decir que "llevamos" una conversación, pero la verdad es que, cuanto más auténtica es la conversación, menos posibilidades tienen los interlocutores de "llevarla" en la dirección que desearían. En *El guitarrista* la historia entre Emilio y Adriana descubre las posibilidades del lenguaje, considerado este como un juego peligroso. Los diálogos exponen la fuerza poderosa de lo imaginario. El lenguaje tiene poderes propios e incluso Adriana y don Osorio parecen alimentar su amor solo con la pasión de las palabras que se dicen, cuentan y confiesan, viciadas de una curiosidad impertinente, que los hace fabular como maniáticos. Emilio entra y se enreda en sucesivas conversaciones, que no parecen nunca las que él habría querido llevar. En el diálogo los personajes se confían uno a otro y así juegan su convivencia. "En ese juego continuado se 'juega' la convivencia de los seres humanos" (Ruiz García, 1996: 27).

El guitarrista explora, también, la precariedad de la convivencia, pues "todo se hace y se deshace en un trajín de instantes que, como las olas del mar, nunca empiezan ni nunca tienen fin" (2002: 283) y porque esa limitación acarrea que muchas veces los lazos sean efímeros, provisorios: "aquellas vidas que se habían mezclado con la mía en los últimos tiempos y que luego habían seguido su rumbo, ajenas ya a mí, cada una en busca de su reino prometido o perdido, formando una maraña de afanes cuyo sentido yo no alcanzaba a comprender" (2002: 283). Refiriéndose a *El mágico aprendiz*, Pozuelo Yvancos observa que el formidable profesor de filosofía –el que dictaba su clase, en el difícil equilibrio de un alféizar–

> logra dar con la almendra de la poética de la ficción: hacer que en el recuadro segmentado de la realidad, aparezcan los retales de las vidas, que puestos todos juntos serían filosofía, pero que a retazos, entretejidos, deshilvanados, van destilando el arte de la novela, como misión que Landero ha hecho suya (2004: 296).

Estas segmentaciones de la vida son equiparables al lenguaje: Leocata –explicando a Wittgenstein– lo resume en estos términos: "La vida, de la que surge el lenguaje, o que surge

con el lenguaje, es discontinua, da lugar a formas de vida que son como eclosiones de un intercambio comunicativo entre diversos seres humanos" (2003: 145).

A esta fragilidad se opone la solidez de la palabra poética.

La palabra poética no es un añadido en la vida, sino que la vida misma puede ser poesía. Así, en *El mágico aprendiz* comprobamos que existe otra realidad excepcional, insólita, poética a la que la ficción landeriana identifica claramente con la verdad, puesto que la esencia del arte, en la que especialmente descansan la obra de arte y el artista, es el ponerse en operación la verdad; que la poesía excede el concepto de género literario y que se traspone a la vida misma; y que la poesía se origina en el habla, la cual no debe entenderse únicamente como instrumento de comunicación, sino como el dar nombre a todas las cosas, lo que permite al hombre ser consciente del mundo y de sí mismo.

En *El guitarrista* se insiste en el carácter sagrado del arte. Los ejes centrales de la novela son: por un lado, el sentido precario de la vida, la condición de "ad-cadere" del ser humano (condición "caediza" ilustrada perfectamente por el profesor de filosofía) y, por otro lado, el papel soteriológico del arte. A los poetas les toca la misión de lograr la unidad de las palabras y las cosas.

Ruiz de Aguirre (2005) nos recondujo a "Don Quijote como forma de vida" y con ello, al trabajo de Juan Bautista Avalle-Arce (2002), el cual también aportó a nuestra tesis influencias fundamentales sobre la mitomanía de don Quijote, a la que Avalle-Arce denomina "la locura de vivir" (2002: IV).

La contribución más grande del análisis que hace Avalle-Arce sobre el Quijote es el referente a "la vida como obra de arte", puesto que modelar la vida como si fuese una obra de arte es la quijotada más grande que emprenden Gregorio, en *Juegos de la edad tardía*, y Matías, en *El mágico aprendiz*. Así como "don Quijote ha creído que con su vida podía imitar el arte, sin pararse a medir las consecuencias" (Avalle-Arce, 2002: V), los personajes landerianos impulsan idénticos desafíos.

Coincidimos con Marthe Robert en que con varios siglos de distancia, *El castillo* de Kafka difunde de la misma manera quijotesca la peligrosa pregunta que Cervantes tuvo la audacia de hacer y que después de él ha continuado siendo para toda la literatura una eterna fuente de problemas: ¿Cuál es el lugar de los libros en la realidad? ¿Son absolutamente verdaderos o de una manera muy relativa, y si lo son, cómo demuestran su verdad? Para Robert, "si los libros son verdaderos, no pueden serlo sin acarrear consecuencias; de una manera o de otra tienen que hacer triunfar su verdad, y demostrarlo cambiando la vida" (1993: 11).

En *Hoy, Júpiter*, Landero ficcionaliza el lugar de los libros en la realidad. Especialmente el teatro cobra importancia en el afán de "mostrar la vida en toda su mágica complejidad" (2007: 41). En esta novela, el gusto y la dedicación personal de Tomás por este género nos permiten comprender su forma de proceder: no solo como actor, sino en ocasiones como director y espectador de las escenas porque él es un enamorado del teatro y traslada a la vida gestos teatrales que lo hacen a veces artificioso y otras veces veraz. "¿No le gustaba también a ella el teatro, ese artificio maravilloso donde todas las artes, la poesía, la pintura, la música, la danza, el color, la voz, el gesto, se juntan y armonizan para mostrar la vida en toda su mágica complejidad?" (2007: 41).

El cotejo de las dos mujeres –Marta y Teresa– le permite a Tomás ahondar en dos maneras de ser: una más unida a la vida, el puro existir sin más; y otra más próxima a los libros, más teatral. Ambas mujeres se introducen en su vida y discontinúan su rutina de hombre de letras. El amor termina siendo para Tomás, la experiencia clave para buscar el equilibrio entre la vida y los libros.

Por todo esto, decimos que "cuento" o "vida" juegan al ensamble disyuntivo; pero no hay verdadera oposición porque, en verdad, existe un único referente.

Aguardamos que nuestros propios juegos del lenguaje hayan manifestado las diversas formas de vida, que interpretan los personajes en la narrativa de Luis Landero.



BIBLIOGRAFÍA

I. Fuentes primarias

I. 1. Luis Landero

I.1.1. Novelas:

- Landero, Luis. *Juegos de la edad tardía.* Barcelona. RBA. Narrativa actual. 1993.
- ----. *Caballeros de fortuna.* Barcelona. Tusquets. Fábula. 1996.
- ----. *El mágico aprendiz.* Barcelona. Tusquets. Andanzas. 1999.
- ----. *El guitarrista.* Barcelona. Tusquets. Andanzas. 2002.
- ----. *Hoy, Júpiter.* Barcelona. Tusquets. Andanzas. 2007.
- ----. *Retrato de un hombre inmaduro.* Barcelona. Tusquets. Andanzas. 2009.
- ----. *Absolución.* Barcelona. Tusquets. Andanzas. 2012.

I. 1.2. Ensayos:

- ----. "El laberinto de papel". *Páginas de viva voz. Leer y escribir hoy*. Editadas por Álvaro Ruiz de la Peña. Universidad de Oviedo. Departamento de Filología Española. 1995..
- ----. *Entre líneas: el cuento o la vida.* Barcelona. Tusquets Andanzas. 2001.
- ----. "Prólogo a esta edición". *Juegos de la edad tardía*. Barcelona. Tusquets. Colección Andanzas. 2005.
- ----. *El oficio de escritor.* Asociación de profesores de español. Madrid.1994. Cuadringentésimo tercer aniversario de la muerte en Úbeda del excelso poeta Juan de la Cruz.
- ----. *El oficio de escritor.* En: Lomas, Carlos (coord.) y otros. *Textos literarios y contextos escolares. La escuela en la literatura y la literatura en la escuela.* Barcelona. Grao. Biblioteca de Textos 249. Serie didáctica de la lengua y la literatura. 2008: 221-229.
- ----. *Medio siglo de narrativa española (1951-2000). Cinco voces ante el arte de narrar. Josefina Aldecoa, Caballero Bonald, Luis Mateo Díez, Luis Landero, Francisco Umbral.* Coordinador: Miguel García Posada. Comunidad de Madrid. Cons. de Educación. Edición 03/2002.

I. 1.3. Recopilación de artículos periodísticos:

- ----. *¿Cómo le corto el pelo, caballero?* Barcelona. Tusquets. Textos en el aire. 2004.

I.1. 4. Otros escritos del autor citados en la presente tesis:

- ----. “Mito y memoria” en: *Mito y realidad en la novela actual.* VII Encuentro de escritores y críticos de las letras españolas. Madrid. Ediciones Cátedra. Ministerio de Cultura. 1992.
- ----. “Sueños de papel” en: *Reflexiones sobre la novela.* Editora Regional de Extremadura. Ensayos literarios, 11. Mérida (Badajoz). 2004: 29-33.
- ----. “Bienvenidos a Ítaca” en Cuadernos hispanoamericanos, Nº 693, 2008 : 9-16
- ----. “El misterio de las palabras”. El País. Babelia. Sábado 26 de mayo de 2001: 4.

I.1.5. Video:

- ----. “Esta es mi tierra. Alburquerque, nostalgia en blanco y negro”. TVE (2000)

I.1.6. El escritor en la web. Selección de enlaces:

----. *Contra Babel.* Congreso de Rosario. Centro virtual Cervantes
http://cvc.cervantes.es/obref/congresos/rosario/ponencias/identidad/landero_l.htm

Reportajes, entrevistas y encuentros recopilados en:
● Cuaderno 10

http://www.cuaderno10.com/431.html?Luis+Landero

● Escritores.org

http://www.escritores.org/landero.htm

● Literaturas.com

http://www.literaturas.com/faroni/Luis%20Landero.htm

I.2. Principales obras literarias

I.2.1. Miguel de Cervantes

- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Macha.* Edición del IV Centenario. Real Academia Española. Asociación de Academias de la Lengua Española. San Pablo. Alfaguara. 2004.

I.2.2. Franz Kafka

- Kafka, Franz. *La metamorfosis.* Traducción y prólogo de Jorge Luis Borges. Buenos Aires. Losada. 1981.
- ----. *El castillo.* Buenos Aires. Bureau Editor. 2001.

I.2.3. Luis Pirandello

- Pirandello, Luigi. *Uno, nessuno e centomila*. Firenze. R. Bemporad. 1926.
- ----. *Il fu Mattia Pascal.* Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri. 2006.
- ----. *El difunto Matías Pascal*. Edición y traducción Miquel Edo. Madrid. Cátedra. 1998.
- ----. *Sei personaggi in cerca d'autore (Seis personajes en busca de un autor. Comedia por hacer).* Buenos Aires. Ediciones del 80. 1980.
- ----. *Il gioco delle parti (Cada cual en su papel)*. En: *Obras completas.* Barcelona. Los Clásicos del siglo XX. Tomo 1. José Janés. 1956: 265-325.
- ----. *Ciascuno a suo modo (Cada cual a su manera)*. En: *Obras completas.* Barcelona. Los Clásicos del siglo XX. Tomo 1. José Janés. 1956: 79- 157.
- ----. *Cosi è (se vi pare) (Así es, si os parece)*. En: *Obras completas.* Barcelona. Los Clásicos del siglo XX. Tomo 1. José Janés. 1956: 723-791.
- ----. *Enrico IV (Enrique IV)*. En: *Obras completas.* Barcelona. Los Clásicos del siglo XX. Tomo 1. José Janés. 1956: 987-1.058.
- ----. *Il berretto a sonagli (El gorro de cascabeles).* En: *Obras completas.* Barcelona. Los Clásicos del siglo XX. Tomo 2. José Janés. 1956: 299-349.

I.2.4. Miguel de Unamuno

- Unamuno; Miguel de. *Vida de don Quijote y Sancho* según Miguel de Cervantes Saavedra, explicada y comentada por Miguel de Unamuno. 8ª edición. Buenos Aires. Espasa-Calpe. 1949.
- ----. *Tres novelas ejemplares y un prólogo.* Santiago de Chile. Andrés Bello. 1991.

I.3. Principales obras filosóficas

I.3.1. Hans-Georg Gadamer

- Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método*. Fundamentos de una hermenéutica filosófica. Título orginal: Wahrheit und Methode. Tradujeron: Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito. Salamanca. Ediciones Sígueme. Hermeneia 7. Cuarta edición.1991.

I.3.2. Martín Heidegger

- Heidegger, Martín. *Arte y poesía.* Traducción y prólogo de Samuel Ramos. Fondo de Cultura Económica. Breviarios. Buenos Aires. 1992.

- ----. *Carta sobre el humanismo.* Traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid. Alianza Editorial. 2000.
- ----. *El camino al habla*. Versión castellana de Yves Zimmermann, en Heidegger, M., *De camino al habla*. Barcelona. Serbal. 1990.

I.3.3. Paul Ricoeur

- Ricoeur, Paul. *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II.* Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica. 2001.
- ----. *Sí mismo como otro.* México. Siglo XXI editores. 1996.
- ----. *Educación y política. De la historia personal a la comunión de libertades.* Buenos Aires. Editorial Docencia. 1984.
- ----. *Del existencialismo a la filosofía del lenguaje.* Buenos Aires. Proyecto CINAE. 1983
- ----.*Hermenéutica y acción. De la hermenéutica del texto a la hermenéutica de la acción.* Buenos Aires. Editorial Docencia. 1985.
- ----. *Finitud y culpabilidad.* Madrid. Taurus. Ensayistas-63. 1982.
- ----. *La metáfora viva.* Madrid. Ediciones Europa. 1980.

I.3.4. Gianni Vattimo

- Vattimo, Gianni. *El sujeto y la máscara. Nietzsche y el problema de la liberación*, Traducción de Jorge Binaghi, Barcelona. Ediciones Península. [Título original: *Il soggetto e la maschera. Nietzsche e il problema della liberazione.* Milano: Bompiani. 1974]. 2003.
- ----. *La sociedad transparente.* Introducción de Teresa Oñate. Barcelona. Paidós. ICE de la UAB (Universidad Autónoma de Barcelona). 1994.
- ----. *Más allá del sujeto. Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica.* Barcelona. Paidós. 1992.
- ----. *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna,* Barcelona. Gedisa Editorial. 2000.
- Vattimo, Gianni y otro. *El pensamiento débil*. Madrid. Cátedra. 1995.

I.3.5. Ludwig Wittgenstein

- Wittgenstein, Ludwig. *Investigaciones filosóficas.* Instituto de Investigaciones Filosóficas Barcelona. UNAM / Crítica / Filosofía. Serie: Clásicos. 1988.

II. Fuentes secundarias

II. 1. Referidas a la obra de Luis Landero

- Beltrán Almería, Luis. *Luis Landero en el país de Maricastaña. Apuntes sobre la estética de* Juegos de la edad tardía. Castilla (Boletín del departamento de Literatura española, Valladolid) N° 17. 1992.
- ----. "La estética de Luis Landero". Cuadernos Hispanoamericanos. 532. Octubre 1994. Madrid: 130-133.
- Buendía López, José Luis. "Landero, al otro lado del espejo". Cuadernos Hispanoamericanos. 492. Junio 1991. Madrid.
- Campos Pámpano, Ángel. "Entrevista. Luis Landero o el placer de la lectura", en El Urogallo-Extremadura. Madrid. Junio 1994: 12-15.
- Chiaravalli, Verónica. "Tras la universalidad". La Nación. III Congreso Internacional de la Lengua Española. Rosario, 17 al 20 de noviembre de 2004.
- Conte, Rafael. "Como un cuento de hadas". El País. Babelia. Sábado 16 de marzo de 2002: 5.
- Encinar, Ángeles. *Novela española actual: la desaparición del héroe.* Madrid. Pliegos. 1990.
- Estiú, María Elena. "Juegos (lingüísticos) de la edad tardía". Comunicación 1º Congreso Internacional Celehis de Literatura. Mar del Plata, 6 al 8 de diciembre de 2001.
- Fernández Sastre, J.L. "La afanosoa metamorfosis de Gregorio Olías (Una reflexión psicopatológica sobre *Juegos de la edad tardía*, de Luis Landero". *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, año XII, Nº 40, enero-marzo de 1992, cuyo origen es una ponencia leída en las Primeras Jornadas sobre Psiquiatría, Psicoanálisis y Literatura de la Asociación Galega de Saude Mental, Trasalba, Orense, 1991.
- Freixas, Laura. "Landero, Marías y el canon español". Lateral. *Rev. De Cultura*. Nº 18. Barcelona. Junio de 1996.
- García, José. "*Juegos de la edad tardía*, apoteosis del discurso literario", en Anales de la literatura española contemporánea, 20. 1995 (a): 101-125.
- García Matarranz, Félix. "Uno de los dramas del hombre: la escisión del yo". Facultad de Teología Vitoria-Gasteiz. Separata de Lumen. Volumen 40. Nº 6. Noviembre-diciembre. 1991: 496-525.
- García-Page, Mario. "Formas de intertextualidad en *Juegos de la edad tardía* de Luis Landero". En: Romera Castillo y otros. *Bajtín y la literatura.* Madrid. Visor Libros. 1995.

- Goñi, Javier. “Landero y el demonio de la literatura”. El País. Babelia. Sábadp 19 de mayo de 2001.
- Guyot, Héctor M. “El arte de narrar y de vivir *Entre líneas: el cuento o la vida*”. La Nación. Buenos Aires, domingo 19 de mayo de 2002.
- Hidalgo Bayal, Gonzalo. “La ficción y el afán (Ensayo sobre Luis Landero)”. *Cuadernos hispanoamericanos*, N° 535. 1995: 113-129.
- Juristo, Juan Ángel. “El móvil de la novela radica en la confusión entre amor y poder”. *Leer*. Nº 70. Madrid. Febrero-marzo 1994.
- Langa Pizarro, M. Mar. *Del franquismo a la postmodernidad: la novela española (1975-1999). Análisis y diccionario de autores.* MG Monografías. Publicaciones Universidad de Alicante. 2004.
- Lozano Mijares, María del Pilar. *La novela española posmoderna.* Madrid. Arcolibros. Colección Perspectivas. 2007.
- Manchón Gómez, Raúl. “La presencia de Cervantes y Kafka en *Juegos de la edad tardía*”. *Revista de Estudios Extremeños*. Tomo XLIX Badajoz. enero-abril año 1992.
- Margenott III, Hohan B. “Musical Subtexts and Parody in *Caballeros de fortuna.* Ojánaco. Abril de 2000, Nº 18
- Martinón, Miguel. *La estética neobarroca en* Juegos de la edad tardía, *de Luis Landero.* Universidad de La Laguna. *Revista de Filología* Nº 13. 1994.
- Martinón, Miguel. *Novela española de fin de siglo: cuatro lecturas.* Santa Cruz de Tenerife: Universidad de la Laguna. 2001.
- Molina Fernández, Carolina. *Sobre literatura y autobiografía en* Entre líneas *de Luis Landero*. Universidad de Extremadura. *Revista de Estudios Extremeños*. Vol. 59, Nº 2, 2003.
- Oleza, Joan. “Teoría y práctica del afán. Galdós leído en *Juegos de la edad tardía*, de Luis Landero”. *Ínsula*. Nº 561, septiembre de 1993: 34-36.
- ----. “Al filo del milenio: Las posibilidades de un nuevo realismo”. *Diablotexto. Revista de Crítica Literaria* Nº 1. 1994: 79-104
- ----. “La disyuntiva estética de la postmodernidad y el realismo” *Compás de Letras*, Historia y Ficción. Nº 3. Diciembre de 1993: 113-126.
- Overstreet April. “Conversación con Luis Landero”. *Cuadernos Hispanoamericanos*. 645. Salamanca. Marzo 2004.

- Pope, Randolph D. *"La realidad de la imaginación en Juegos de la edad tardía de Luis Landero"*, en España contemporánea 4, 2, otoño de 1991.
- Pozuelo Yvancos, José María. *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI*. Barcelona. Península / HCS 341. 2004.
- Rico, Manuel. "Memoria y realidad en la narrativa española actual. La novela en el fin del milenio". *Claves de razón práctica*. Nº 48 Madrid. Diciembre de 1994.
- Rivas, Hernández, Ascensión. "Aspectos del lenguaje en la novelística de Luis Landero". *Cuadernos del Lazarillo. Revista literaria y cultura*. N º 17. Julio-diciembre. Salamanca. 1999:28-32.
- Rivas Yanes, Alberto "Lo quijotesco como principio estructural de *Juegos de la edad tardía*, de Luis Landero". *Anales cervantinos*, 33 1995-1997: 367-374.
- Roca Mussons, María A. (1995). "El *Quijote* es como el Nilo…". Comunicación presentada en la IV Jornada Cervantina, Venecia, abril de 1993.
- Rodríguez Marcos, Javier. "Luis Landero. «Las novelas no admiten héroes, se han refugiado todos en los *best sellers*». El País. Babelia. Sábado 31 de octubre de 2009: 12-13.
- Ruiz de Aguirre, Alfonso (2005). "El Quijote como hipotexto fundamental en *Juegos de la edad tardía*", en *Revista de Estudios Extremeños.* Tomo LXI. Nº 2 mayo-agosto 2005: 485-536.
- **----.** *La Tribuna de Toledo*. 3 de septiembre de 2000. Luis Landero: Dios se enamora del perdedor.
- Sanz Villanueva, Santos. "La pleamar de los ochenta". En: Rico, Francisco. *Historia y crítica de la literatura española*. Villanueva y otros. Los nuevos nombres: 1975-1990. Barcelona. Crítica. 1992.
- ----. "Poética postmoderna y novela", Los nuevos nombres: 1975-2000. En *Historia y crítica de la literatura española* al cuidado de Francisco Rico. Madrid: Crítica. 2000.
- Simón Viola, Manuel. "El retrato y el esbozo (procedimientos descriptivos en Juegos de la edad tardía)". En *Revista de Extremadura*, Nº 14, 2ª época, mayo-agosto de 1994: 109-117.
- Sobejano, Gonzalo, *Novela española contemporánea, 1940-1995*. Madrid. Mare Nostrum. 2003: 186-187.

- Topuzian, Marcelo. “Pretensiones de la ciudad moderna: Los *Juegos de la edad tardía* de Luis Landero”. En: Porrúa, María Carmen (ed.). *Lugares.* Estudios sobre el espacio literario. Facultad de Filosofía y Letras. UBA. Buenos Aires. 1999.
- Uruñuela, Lino. “Luis Landero y yo”. En: *Péndulo del milenio,* Nº 12, 2001: 10-12.
- Valls, Fernando. “Luis Landero: la conquista del afán”. En: *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, Nº 522, 1990: 26.
- ----. “La conquista del afán” Luis Landero. *Juegos de la edad tardía,* 1989. En: *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual.* Barcelona. Crítica. 2003.
- Zoido Martínez, Antonio J. “Una novela importante. *Juegos de la edad tardía* de Luis Landero”. En: *Revista de estudios extremeños*, vol. 49, N º 3, 1993, p. 735-752.

II. 1. 1. Artículos, reseñas y entrevista de nuestra autoría referidos a la obra de Luis Landero

- Vélez de Villa, Analía. “Actantes, actores y roles en *Hoy, Júpiter* de Luis Landero”. *Rilce. Revista de Filología Hispánica*. Universidad de Navarra. Pamplona. Vol. 27, Nº 2, 2011: 534-545
- ----. “*El mágico aprendiz* de Luis Landero o cómo poner-en-obra-la-verdad”. *Hesperia*: Anuario de Filología Hispánica. Universidad de Vigo. Nº 13, 1, 2010: 137-146
- ----. “La máscara o el salto del teatro a la metafísica. Luigi Pirandello y Luis Landero”. En: *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, n. 27, 2009: 213-220.
- ----. “Luigi Pirandello y Luis Landero: hacia una ontología inacabada”. En: *Anuario de Estudios Filológicos*, Nº XXXI. Universidad de Extremadura. 2008: 229-240.
- ----. “Reglas del juego del lenguaje en la narrativa de Luis Landero”. En: *Cuadernos del Lazarillo: Revista literaria y cultural* Nº 33. Salamanca. 2007: 2-6.
- ----. “Red de afinidades e inversiones. Cervantes y Kafka en Landero”. En: *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica* Nº 31. Madrid. 2006: 195-202.
- ----. ¿*Cómo le corto el pelo, caballero*? reseña del último libro del escritor Luis Landero, *Revista La Pecera* Nº 10. Mar del Plata, verano 2005.
- ----. “La esperanza y lo absurdo en la obra de Luis Landero”. En: *Cuadernos del Lazarillo* N° 23. Salamanca. Agosto-diciembre 2002: 19-22.

- ----. Entrevista a Luis Landero (Madrid, 17 de septiembre de 1999), *Revista La Pecera* Nº 1. Mar del Plata. 2001: 29-42.

II. 2. Marco teórico literario

- Ayala, Francisco. *Realidad y ensueño.* Madrid. Gredos. 1963.
- Austin, J.L. *Cómo hacer cosas con palabras.* Buenos Aires. Paidós. 2003.
- Bertelloni, María Teresa. "Unamuno y Pirandello: La contestación de la realidad". *Revista de Literatura.* Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto de Filología. Madrid. Enero - junio 1989. Tomo LI. Nº 101.
- Bueno de la Fuente, Eloy. "La conciencia trágica en/de la novela española actual". Burgense. Collectanea Cinética 43/1 Facultad de Teología del Norte de España. Sede de Burgos. 2002.
- Deleuze, Gilles. *La literatura y la vida.* Edición prepaada por Silvio Mattoni. Córdoba. Alción Editora. 2006.
- De Toro, Fernando. *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena.* Buenos Aires. Galerna. 1992
- Eco, Umberto. *La estrategia de la ilusión*. Buenos Aires. Editorial Lumen. Ediciones de la Flor. Sexta edición argentina. 1995.
- Ferrari, Marta B. *La coartada metapoética. José Hierro. Ángel González. Guillermo Carnero.* Mar del Plata. Editorial Martín. Colección La Pecera. 2001.
- Genette, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid. Taurus. Alfaguara. 1989. [título original: *Palimpsestes*. Editions du Seuil. 1982].
- Greimas, A.J. *Semántica estructural*. Madrid. Gredos. Biblioteca Románica Hispánica. 1987.
- Hatzfeld, Helmut. *El "Quijote" como obra de arte del lenguaje. Revista de Filología Española*. Anejo LXXXIII. Segunda edición española refundida y aumentada. Madrid. 1966.
- Innerarity, Daniel. *La irrealidad literaria.* Navarra. Ediciones Universidad de Navarra (EUNSA). 1995
- Landsberg, Paul-Louis; Lukács, Georges; Savage, D.S. *Tres ensayos filosóficos sobre Franz Kafka.* México. Los insurgentes. 1961

- Lo Cicero, Elena F. Grotescos y absurdo en la literatura italiana. Volumen 14. Buenos Aires. Plus Ultra. 1976.
- Lozano Mijares, María del Pilar. *La novela española posmoderna.* Madrid. Arcolibros. Colección Perspectivas. 2007.
- Marías, Javier. "Epílogo: Lo que no sucede y sucede" en: *Mañana en la batalla piensa en mí*. Madrid. Punto de Lectura. 2001.
- Maurey, Gilbert. *Mentir. Ventajas y desventajas.* Barcelona. Andrés Bello. 2000.
- Modern, Roberto. "*Gregor Samsa, contrafigura de don Quijote"*. En: *Autores alemanes de los siglos* XVIII, XIX y XX. Buenos Aires. Editorial Fraterna. 1986.
- Monner Sans, José María. *Pirandello y su teatro*. Losada. Buenos Aires. 1959.
- Murillo, Roberto. "Don Quijote: voluntad y representación". *Revista de Filosofía*. Universidad de Costa Rica. XXVIII (67-68). 1990: 31-35.
- Pozuelo Yvancos, José María. *Teoría del lenguaje literario.* Madrid. Cátedra. 2003.
- Riley, E.C. *Teoría de la novela en Cervantes.* Madrid. Taurus. 1966.
- Robert, Marthe. *Lo viejo y lo nuevo.* Venezuela. Monte Ávila Editores Latinoamericana. 1993.
- Rodríguez Celada, Antonio. "Afinidades ideológicas entre Pirandello y Unamuno". *Arbor*. Ciencia, pensamiento y cultura. Tomo CVIII N° 421. Enero 1981. Madrid.
- Rosales, Luis. *Cervantes y la libertad.* Madrid. Ediciones Cultura Hispánica. Instituto de Cooperación Iberoamericana. 1985. Volúmenes 1 y 2.
- Saer, Juan José. "Líneas del Qujote" en: *La narración-objeto.* Buenos Aires. 1999.
- Stanislavski, Constantin. *La construcción del personaje.* Madrid. Alianza Editorial. El libro de bolsillo. Cine y comunicación. Primera reimpresión. 2001.
- Ubersfeld, Anne. *El diálogo teatral.* Buenos Aires. Galerna. Colección Teatrología dirigida por Osvaldo Pellettieri. 2004.
- Vargas Llosa, Mario. *La verdad de las mentiras.* Buenos Aires. Alfaguara. 2003.
- Vauthiers, Bénédicte. "El manual de quijotismo y *Cómo se hace una novela*: Diario íntimo y cuaderno de bitácora de una novela sin escribir". Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno. Ediciones Universidad de Salamanca. Vol. 36, 2001.
- Watzlawick y otros. *La realidad inventada. ¿Cómo sabemos lo que creemos saber?* Barcelona. Gedisa. Colección El mamífero parlante. Serie mayor. 1995.
- Zubizarreta, Armando F. *Unamuno en su "nivola"*. Madrid. Taurus. 1960.

II. 2. Marco teórico filosófico

- Ávila, Remedios. *El desafío del nihilismo. La reflexión metafísica como piedad del pensar*. Madrid. Editorial Trotta. Colección Estructuras y procesos. Serie Filosofía. 2005.
- Casarotti, Eduardo. "Paul Ricœur: la constitución narrativa de la identidad personal". *Prisma* N° 12. Universidad Católica del Uruguay. Agosto de 1999.
- Corona, Pablo. *Paul Ricoeur: Lenguaje, texto y realidad.* Buenos Aires. Biblos. Colección Fenomenología y hermenéutica. 2006.
- Croce, Benedetto. *Estética.* Buenos Aires. Ediciones Nueva Visión. Colección Ensayos Arte y Estética. 1973.
- Del Moral Palacio, José Ángel Fr. OP. "Identidad narrativa y contingencia del sujeto en Paul Ricœur". *Aná Mnesis*. Revista de Teología. N° 2. Dominicos. México. Año XIII. 2003.
- Filippi, Silvana. *La noción aristotélico-tomista de Verdad y su interpretación en* El ser y el tiempo *de Martín Heidegger*. Buenos Aires. *Sapientia.* T. 203-204. Volumen LIII. 1998: 409-418.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas.* Siglo veintiuno editores Argentina. Buenos Aires. 2002.
- Grün, Anselm. "El problema de la mitad de la vida en C. G. Jung". En: .*La mitad de la vida como tarea espiritual. La crisis de los 40-50 años.* Madrid. Narcea. 1988: 7-106.
- Guardini, Romano. *La aceptación de sí mismo. Las edades de la vida.* Buenos Aires. Lumen. 2005.
- Hadot, Pierre. *Wittgenstein y los límites del lenguaje.* Valencia. Pre-textos. 2007.
- Haker, Hille. "Identidad narrativa y moral en la obra de Paul Ricœur". *Revista Internacional de Teología Concilium* N° 285 (Ética y estilo de vida. La identidad desde el punto de vista biográfico, moral y religioso). Navarra. Verbo divino. Abril 2000.
- Huizinga, Johan. *Homo ludens.* Buenos Aires. Emecé Editores. 1968.
- Leocata, Francisco. *Persona – lenguaje – realidad*. Buenos Aires. Educa. 2003.
- Lobato, Abelardo. "La persona en Santo Tomás de Aquino". *IUS Publicum* N° 6. Escuela de Derecho. Universidad Santo Tomás. Santiago de Chile. 2001: 15-28.
- Lyotard, Jean-François. *La condición postmoderna.* Madrid. Cátedra. Teorema. 2000.
- Navarro de San Pío, Juan. "De la vida y del lenguaje. Ortega y Wittgenstein" en *Revista de Estudios Orteguianos*. 8 / 9 Madrid. 2004: 219-232.

- Otero León, Lourdes. “La hermenéutica analógica y sus puentes con la pragmática y la retórica: Beuchor, Wittgenstein y Nietzsche”. *Logos. Revista de Filosofía*. Universidad La Salle, AC México, DF, Nº 106. Enero-abril 2008: 95-116.
- Ramos, Samuel. “Prólogo” en Heidegger, Martín. *Arte y poesía*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica. Breviarios. 1992.
- Rodríguez Adrados, Francisco. *El héroe trágico y el filósofo platónico.* Madrid. Taurus. *Cuadernos de la Fundación Pastor 6*. 1962.
- Ruiz García, Miguel Ángel. “La noción juegos de lenguaje: territorio de la racionalidad en el pensamiento de Wittgenstein”. En *Escritos*. Universidad Pontificia Bolivariana. N° 25 Vol. 10 Noviembre 1996: 17-34
- Scheler, Max. *El santo, el genio, el héroe.* Buenos Aires. Nova. Colección La vida del espíritu. 1961.
- Schopenhauer, Arthur. *El Mundo como Voluntad y Representación* (1844), trad. por Eduardo Ovejero y Maury. Buenos Aires. El Ateneo. 1950.
- Seidl, Hors. “Crisi di identit dell'uomo nella letteratura contemporanea esaminata alla luce dell'antropologia aristotelico-tomista”. En: Angelicum (Periodicum trimestre pontificiae studiorum universitatis a Sancto Thoma Aquinate in Urbe). Vol 77. Fasc. 4. Roma. 2000: 617-642.
- Simón Viola, Manuel. *Narración, tiempo y espacio en* Caballeros de fortuna, *de Luis Landero.* Badajoz. Revista de Estudios extremeños. Nº 2. LI. 1995: 534: 543.

III. Páginas web

III. 1. Fuentes primarias

- Unamuno, Miguel de. *Cómo se hace una novela.* 1927. http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/unamuno2.htm
- Heidegger, Martín. *De la esencia de la verdad.* Versión de Helena Cortés y Arturo Leyte, en Hitos, Alianza, Madrid, 2000: 151-171. http://www.heideggeriana.com.ar/textos/esencia_verdad.htm
- ----. *Poéticamente habita el hombre.* Traducción de Eustaquio Barjau. En *Conferencias y artículos.* Serbal. Barcelona. 1994 http://www.heideggeriana.com.ar/textos/poeticamente_habita_hombre.htm

III. 2. Fuentes secundarias

- Ambrosini, Cristina – Argentina Universidad de Buenos Aires. “El juego: paidía y ludus en Nietzsche” http://www.pucp.edu.pe/eventos/congresos/filosofia/programa_general/miercoles/sesion15-16.30/AmbrosiniCristina.pdf.
- Avalle-Arce, Juan Bautista. *Don Quijote como forma de vida.* Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 2002. http://www.cervantesvirtual.com/obra/don-quijote-como-forma-de-vida--0/
- Calero, José Ángel y otros. Luis Landero. Nueva literatura extremeña. http://www.santiagoapostol.net/revista04/landero.html
- Castells, Isabel. “«Cervantear» en la novela española reciente Luis Landero, José María Merino y Juan José Millás”. En: *Cervantes y la novela española contemporánea.* Tesis doctoral que presenta Isabel Castells Molina bajo la dirección del doctor Andrés Sánchez Robayna. Universidad de La Laguna. 1998. ftp://tesis.bbtk.ull.es/ccssyhum/cs41.pdf
- Crespo de las Heras, Senén y del Amo del Amo, Mª Cruz. “Luis Landero: La fascinación por el lenguaje” [En línea]. En: CEE Participación Educativa, nº 8, 2008:199-207. http://www.mec.es/cesces/revista/revista8.pdf#page=134
- Cruz, Marta Rivera de. Entrevista: LUIS LANDERO http://www.ucm.es/info/especulo/numero1/landero.htm
- García, José. *Sobre modelos y títulos en Caballeros de fortuna.* Revista Hispánica Moderna. Universidad de Columbia (Nueva York). University of Pennsylvania Press (publica semestralmente en Internet).1995 b http://www.jstor.org/discover/10.2307/30208364?uid=3737512&uid=2129&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21101212499753
- Hernández Sanjorge, Gonzalo. “El sujeto fragmentado. La constitución del sujeto en *El difunto Matías Pascal,* de Luigi Pirandello”. Fecha en que se visitó la página: 21 de mayo de 2007. http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/sanjorge38.pdf
- Herrera, Alejandro. “La dinámica del fracaso en *Juegos de la edad tardía* [En línea], de Luis Landero”. En: Hipertexto, Nº 2, 2005: 51-59. http://www.utpa.edu/dept/modlang/hipertexto/docs/Hiper2Herrera.pdf

- Iglesias, Carmen. “De Historia y de Literatura como elementos de ficción” Discurso de ingreso a la Real Academia Española de la Lengua. Madrid. 30 de septiembre de 2002 http://www.rae.es/rae/gestores/gespub000001.nsf/(voAnexos)/archB60418316402264AC1257148003F2847/$FILE/ciglesias.htm
- Insúa Cereceda, Mariela. “Heroísmo y fracaso: las novelas de Luis Landero y *Don Quijote*” http://books.google.com.ar/books?id=IeVYqFOVc7MC&pg=PA37&lpg=PA37&dq=un+grupo+de+cabreros%2Bcervantes&source=bl&ots=ptrlA7A6YY&sig=dH8iJFMV1ExL68gavsSJYThpDbw&hl=en&sa=X&ei=vGORT-PHI4vrggfh9fWOBQ&redir_esc=y#v=onepage&q=un%20grupo%20de%20cabreros%2Bcervantes&f=false
- Ochoa Torres, Santos. *Wittgenstein. Los juegos del lenguaje y sus reglas.* http://ideasapiens.blogsmedia.com/autores/Wittgenstein/juegos_%20lenguaje_%20y%20sus%20reglas_.htm
- Pérez Miguel, Leandro. “Luis Landero, el escritor que todavía aprende a escribir”. El Mundo. Cultura. Viernes 5 de febrero de 1999. http://mundo-edicion-online.vlex.es/vid/landero-escritor-todavia-aprende-escribir-17023560
- Pombo García de los Ríos. Álvaro. “Verosimilitud y verdad”. Discurso de ingreso a la Real Academia Española de la Lengua.. Madrid. 20 de junio de 2004 http://www.rae.es/rae/gestores/gespub000001.nsf/(voAnexos)/arch34E48EA1F3B7A6FAC12571480041DE75/$FILE/pombo.htm
- Rivera de la Cruz, Marta. "Luis Landero" [En línea]. En: Espéculo, n. 1, 1995. Disponible en: http://www.ucm.es/info/especulo/numero1/landero.htm
- Rossi, Annunziata. Pirandello.. http://www.pirandelloweb.com/espanol/pirandelloweb_in_espanol.htm
- Senabre, Ricardo. El Cultural (13-03-2002) Diario El Mundo. http://www.literonauta.com/recort/landero.html
- Rogliano, Adriana. “Posmodernidad, teatro y máscara” http://200.16.86.50/digital/Literatura/Jornadas/Dialogos2004/Rogliano1-1.pdf
- Soriano, Juan Carlos. “La literatura es un reaprendizaje de la vida”. Comunidad Escolar. Ministerio de Educación y Cultura. Nº 629. 10 de marzo de 1999. http://comunidadescolar.educacion.es/629/cultura1.html

- Ubach Medina, Antonio. "Realidad y ficción en Juegos de la edad tardía, de Luis Landero" [En línea]. En: Espéculo, n. 16, 2000. Disponible en: http://www.ucm.es/info/especulo/numero16/landero.html
- Velázquez Jordán, Santiago. “Luis Landero: ‘Cervantes es el arcángel del idioma español’” [En línea]. En: Espéculo, n. 20, 2002. http://www.ucm.es/info/especulo/numero20/landero.html

IV. Diccionarios

- *Diccionario de la lengua española* RAE. Madrid. Espasa Calpe. 1992.
- *Diccionario panhispánico de dudas* RAE. Bogotá. Santillana. 2005.
- Albano, S. y otros. *Diccionario de semiótica.* Buenos Aires. Quadrata. 2005.
- Chevalier, Jean. *Diccionario de los símbolos.* Barcelona. Herder. 1995: 695-698.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, Estética, Semiología.* Buenos Aires. Paidós. Comunicación / 10. 1990.
- Reis, Carlos y Lopes, Ana Cristina. *Diccionario de narratología.* Salamanca. Ediciones Almar. 2002.