

TESIS DOCTORAL

**LA ESTÉTICA DEL ABSURDO NEGOCIABLE
EN LA NARRATIVA DE LUIS LANDERO**

**THE AESTHETIC OF THE NEGOTIABLE ABSURD
IN THE LUIS LANDERO'S NARRATIVE**



Autora: María Camino Conde

Director: Dr. D. Ángel Estévez Molinero

UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

PROGRAMA: LENGUAS Y CULTURAS

JUNIO de 2022

TITULO: *LA ESTÉTICA DEL ABSURDO NEGOCIABLE EN LA NARRATIVA DE
LUIS LANDERO*

AUTOR: *María Camino Conde*

© Edita: UCOPress. 2022
Campus de Rabanales
Ctra. Nacional IV, Km. 396 A
14071 Córdoba

[https://www.uco.es/ucopress/index.php/es/
ucopress@uco.es](https://www.uco.es/ucopress/index.php/es/ucopress@uco.es)



TÍTULO DE LA TESIS: LA ESTÉTICA DEL ABSURDO NEGOCIABLE EN LA NARRATIVA DE LUIS LANDERO

DOCTORANDA: MARÍA CAMINO CONDE

INFORME RAZONADO DEL DIRECTOR DE LA TESIS

(se hará mención a la evolución y desarrollo de la tesis, así como a trabajos y publicaciones derivados de la misma).

La tesis que se presenta a trámite para su defensa, cumple tres requisitos esenciales: 1/ el indudable interés del tema por ser el autor objeto de estudio, Luis Landero, uno de los novelistas actuales con una producción cuya calidad la crítica viene reconociendo de manera unánime; 2/ su originalidad, pues establece como hipótesis de partida la personal asimilación que el autor ha sabido hacer, entre otras influencias como la de Cervantes, del absurdo expresionista kafkiano, solamente esbozado en algún que otro artículo, y del absurdo vitalista de Camus, apenas atendido por la crítica, en el contexto postmoderno en que Luis Landero escribe; 3/ el grado de innovación de la propuesta teórico-metodológica formulada.

El proceso para la realización del trabajo ha pasado por cuatro fases que han concluido de manera solvente con la confirmación de la hipótesis y los objetivos prefijados: 1/ la recopilación y asimilación de la bibliografía específica para el subsiguiente establecimiento de un estado de la cuestión; 2/ la lectura y análisis crítico del campo de estudio acotado, que incluye la última obra publicada este mismo año; 3/ la aplicación de los fundamentos críticos a dicho campo de trabajo; 4/ el proceso de redacción. El resultado confirma, en efecto, que el autor ha sabido reactualizar la tradición del absurdo expresionista y existencialista, imprimiendo a estas influencias el sello personal de un “absurdo negociable” que singulariza su universo narrativo en el marco de la postmodernidad.

El trabajo se apoya en sólidos fundamentos teórico-críticos, respaldados en gran manera por la metodología desplegada en fructífera interrelación de la historia literaria y la literatura comparada, la narratología, la intertextualidad y la estética de la posmodernidad, que, además de refrendar el minucioso análisis realizado, abren nuevos horizontes al estudio de una obra que armoniza el misterioso oficio de vivir y el afanoso oficio de narrar la vida, como la propia doctoranda concluye.

Durante el desarrollo de la tesis, la doctoranda ha publicado “La expresión del absurdo en *El extranjero* de Albert Camus y *Absolución* de Luis Landero: un estudio comparativo”, *Creneida*, 5, (2017), pp. 346-371, así como “El absurdo expresionista kafkiano en *Retrato de un hombre inmaduro* de Luis Landero”, *Creando redes doctorales. Vol. VII. Investiga y comunica*, coord. Arturo Chica Pérez y Julieta Mérida García, Universidad de Córdoba, 2019, pp. 13-16 (libro electrónico).

Por todo ello, se autoriza la presentación de la tesis doctoral.

Córdoba, 9 de junio de 2022

Firma del director

Fdo.: Ángel Estévez Molinero

A papá, un ferroviario que me inició en el placer de leer a Landero.

Mi más sincero agradecimiento al Dr. Ángel Estévez Molinero por sus orientaciones académicas, su apoyo personal y su constante dedicación en este largo camino; al autor, Luis Landero, por concedernos la entrevista una tarde de verano del 2013; y, por último, a Marisa, compañera de batallas, y a su marido el profesor Fernando Larraz de la Universidad de Alcalá de Henares por haber hecho posible el encuentro.

Resumen

Al analizar el estado de la cuestión sobre la influencia de la estética del absurdo en la narrativa de Luis Landero, detectamos que los estudios realizados por la crítica abordan este aspecto de manera fragmentaria. La mayoría, en efecto, atienden al influjo de la huella cervantina y tangencialmente de la tradición kafkiana. Además, se centran sobre todo en su primera obra, *Juegos de la edad tardía*, sin tener en cuenta el universo narrativo landeriano en su conjunto. Por otra parte, resulta llamativa la ausencia de estudios sobre la relación del absurdo vitalista camusiano con Luis Landero, quien, en numerosas ocasiones, ha reafirmado su gusto por la noción de absurdo del escritor argelino.

Por estos motivos, con el campo abierto a la investigación, nos propusimos, como objetivos fundamentales de esta tesis doctoral, realizar, por una parte, un estudio más pormenorizado de la influencia del absurdo kafkiano y camusiano –este último de innegable novedad– en la totalidad de la narrativa landeriana, incluyendo incluso su última novela, *Una historia ridícula*, publicada este mismo año 2022; y, por otra parte, no solo reflejar las semejanzas que el autor extremeño posee con sus modelos, como suele hacer la crítica, sino también destacar las diferencias que separan a Luis Landero del absurdo expresionista kafkiano y el absurdo vitalista camusiano como consecuencia de la personal asimilación y plasmación que hace de estas influencias dentro del contexto postmoderno en que se inscribe su obra. Para ello, hemos desplegado una metodología donde tienen cabida la interrelación de la historia literaria y la literatura comparada, la narratología, la intertextualidad y la estética de la postmodernidad.

Tras un primer apartado introductorio, en el que se enuncia la tesis propuesta, el segundo capítulo, tras presentar al autor y su obra, incluye el estado de la cuestión con el consiguiente desbroce los estudios críticos de que ha sido objeto.

El tercer capítulo asienta las bases teóricas del absurdo en relación con el expresionismo, el existencialismo y la postmodernidad.

En el cuarto capítulo, se analiza la influencia del absurdo expresionista kafkiano en la obra de Luis Landero, haciendo referencia al concepto de lo kafkiano, al (anti)héroe absurdo moderno, a los núcleos temáticos (lo intrincado, el afán de conocimiento, la incompreensión y el sentimiento de culpa, y el arte como medio de salvación), a las técnicas retóricas y estilísticas (el extrañamiento, los contrastes, la estilización grotesca de la realidad, las interferencias sonoras) y a las marcas estructurales de las novelas ligadas al concepto del eterno retorno.

El quinto capítulo, el más novedoso de la tesis, se centra en estudiar la herencia del absurdo vitalista camusiano en la narrativa landeriana, aludiendo a las paradojas del hombre absurdo, a la relación entre vitalismo, humanismo, solidaridad, fraternidad y absurdo, al concepto de utopía y honradez ante el absurdo, al hedonismo y la libertad, así como a la retórica de lo sensitivo, donde es destacable la concreción de las ideas y el principio de sentir y describir.

En el sexto capítulo, se ponen de manifiesto las diferencias entre Luis Landero y sus fuentes, estableciendo una nueva manera de entender el absurdo en el contexto postmoderno, donde son de vital importancia rasgos como el mundo como problema ontológico, la confusión temporal y los espacios heterotópicos, así como las microestructuras y macroestructuras del antidiscurso postmoderno con la indudable relevancia funcional de la parodia y la metaficción o la interrelación de novela y vida.

En conclusión, como apartado final, estamos en condiciones de corroborar que el influjo del absurdo kafkiano y camusiano es una constante en la narrativa landeriana, aunque Landero no solo se limita a seguir la herencia recibida, sino que también consigue reactualizar la tradición, dentro del contexto postmoderno, de una manera personal y original, que hemos denominado el “absurdo negociable” y que tiene como ejes vertebradores el modo de entender el tedio en el universo landeriano (el escritor habla en *Juegos de la edad tardía de la mortadela del tedio*), el patetismo humanizado y las dos vías para combatir el absurdo: la negociación con la vida y el acto mismo de narrar, pues, como ejemplifican una u otra vez los personajes, quien no narra, no vive.

Por último, cabe decir que este trabajo está sólidamente apoyado en pasajes extraídos de la atenta lectura de las fuentes primarias, tanto de Kafka y Camus como de Landero, así como en las ideas fundamentadas en los estudios teórico-críticos referenciados en las fuentes secundarias tanto en soporte impreso como electrónico. Todas ellas están debidamente citadas en el apartado de bibliografía.

PALABRAS CLAVE: Estética, absurdo, expresionismo, existencialismo, postmodernidad, narratología, intertextualidad, metaficción, absurdo negociable, Landero, Kafka, Camus.

ÍNDICE

1.	INTRODUCCIÓN.....	9
2.	EL AUTOR, LA OBRA Y LA CRÍTICA.....	13
	2.1. Noticia biográfica.....	13
	2.2. Estado de la cuestión.....	17
3.	FUNDAMENTOS PARA EL ANÁLISIS DEL UNIVERSO LANDERIANO.....	31
	3.1. La estética del absurdo: concepto y práctica.....	31
	3.1.1. Absurdo y expresionismo.....	39
	3.1.2. Absurdo y existencialismo.....	45
	3.1.3. Absurdo y postmodernidad.....	53
4.	EL ABSURDO EXPRESIONISTA KAFKIANO EN LA NARRATIVA DE LUIS LANDERO.....	73
	4.1. Deslinde del concepto 'kafkiano'.....	75
	4.2. En el camino de los nuevos quijotes: el (anti)héroe absurdo moderno.....	76
	4.3. Los núcleos temáticos como catalizadores del absurdo.....	120
	4.3.1. El intrincado escenario de la vida.....	128
	4.3.2. El afán de conocimiento.....	144
	4.3.3. Entre la incomprensión y el sentimiento de culpa.....	153
	4.3.4. El arte como salvación.....	166
	4.4. Técnicas estilísticas y estructurales.....	174
	4.4.1. La técnica del extrañamiento.....	175
	4.4.2. La técnica del claroscuro y los contrastes.....	186
	4.4.3. La estilización grotesca de la realidad.....	190
	4.4.3.1. La gesticulación exagerada.....	191
	4.4.3.2. La animalización y la humanización.....	197
	4.4.3.3. La cosificación y la muñequización.....	202
	4.4.3.4. Las interferencias sonoras.....	208
	4.4.4. Marcas estructurales del absurdo kafkiano: el eterno retorno.....	211

5.	EL ABSURDO VITALISTA CAMUSIANO EN LA NARRATIVA DE LUIS LANDERO	219
5.1.	Las paradojas del hombre rebelde.....	222
5.2.	Vitalismo y absurdo.....	227
5.3.	Humanismo, solidaridad y fraternidad.....	238
5.4.	La utopía camusiana y el marco histórico.....	245
5.5.	La honradez ante el absurdo.....	254
5.6.	Absurdo, hedonismo y libertad.....	264
5.7.	La retórica de lo sensitivo.....	271
5.7.1.	La concreción de las ideas.....	271
5.7.2.	El principio de sentir y describir.....	274
6.	EL ABSURDO POSTMODERNO LANDERIANO O EL ABSURDO NEGOCIABLE.....	279
6.1.	El absurdo postmoderno en la narrativa landeriana.....	280
6.1.1.	El mundo como problema ontológico.....	281
6.1.2.	La confusión temporal y los espacios heterotópicos....	299
6.1.3.	Las macroestructuras del antidiscurso postmoderno: parodia y metaficción.....	302
6.1.4.	Las microestructuras del antidiscurso postmoderno.....	316
6.1.5.	La interrelación de novela y vida.....	330
6.2.	El “absurdo negociable” en la narrativa de Luis Landero.....	346
6.2.1.	La <i>mortadela del tedio</i>	347
6.2.2.	El patetismo humanizado.....	353
6.2.3.	La resiliencia ante el absurdo: negociar con la vida y narrar.....	355
7.	CONCLUSIONES.....	371
8.	REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	375
8.1.	Fuentes primarias... ..	375
8.2.	Fuentes secundarias.....	376
8.3.	Fuentes electrónicas.....	390
9.	ANEXO.....	393

1. INTRODUCCIÓN

El presente estudio se propone indagar y exponer razonadamente el modo personal con que Luis Landero asimila la tradición del absurdo, sobre todo en relación con el expresionismo y el existencialismo. La elección de estas dos corrientes obedece a la influencia y presencia que se detecta en la narrativa del escritor extremeño. El propio autor, en la entrevista que amablemente nos concedió en el madrileño Café Comercial, reconoce que estos dos movimientos son para él los más importantes del siglo XX, como tendremos oportunidad de mostrar en apartados posteriores.

Si se tiene en cuenta que Luis Landero se considera un trotaconceptos y un gran aficionado a la filosofía, no debe sorprender su inclinación a escudriñar un tema tan arduo y penetrante como el absurdo de la existencia en que el ser humano se debate. Ya antes que él, otros muchos novelistas han conjugado la filosofía con la literatura; es el caso, por ejemplo, de Albert Camus, tan admirado por el autor objeto de nuestro estudio. Tanto el escritor argelino como el extremeño comparten el distanciamiento de un tipo de novela marcadamente intelectual, lo que no constituye un obstáculo para manifestar sus reflexiones filosóficas sobre el misterioso oficio de vivir. En relación a la interconexión entre filosofía y literatura, parece oportuno recuperar las ideas de Julián Marías, quien concibe la novela como un método de indagación filosófica:

La novela personal es un método del que puede servirse la ontología como un estado previo. Hemos visto cómo la índole temporal y viviente del relato nos lleva a la realidad misma de la historia o vida del personaje humano. Esta es su misión más fecunda. Constituye una vía de acceso al objeto que es la existencia humana y su personalidad, a lo que ha de ser tema de indagación filosófica. Nos puede

poner en contacto con la realidad misma que tenemos que describir y conceptual metafísicamente. Y esto es método en su sentido pleno y originario¹.

Incluso Julián Marías, ahondando aún más en la cuestión, afirma que, para debatir actualmente sobre filosofía, es necesario hablar de literatura, y viceversa. De forma parecida se manifiesta Albert Camus en *El hombre rebelde*:

La novela fabrica el destino a la medida. Así hace competencia a la creación y triunfa, provisionalmente, de la muerte. Un análisis detallado de las novelas más célebres mostrará con perspectivas cada vez diferentes, que la esencia de la novela está en esa corrección perpetua, siempre dirigida en el mismo sentido, que efectúa el artista sobre su experiencia. Lejos de ser moral o puramente formal, esta corrección aspira, ante todo, a la unidad y revela con ello una necesidad metafísica. La novela, a este nivel, es ante todo un ejercicio de la inteligencia al servicio de una sensibilidad nostálgica o rebelde².

Esta idea de que la literatura, la novela, ayuda al ser humano a liberarse del absurdo que entreteje la vida, se encuentra también en Landero, quien, como se verá en el apartado correspondiente de este trabajo, considera el hecho de narrar un método de absolución para los personajes, pues los ayuda a superar sus frustraciones, sus miedos, su vacuidad; en definitiva, a contrarrestar el absurdo de la existencia. Narrar, pues, se convierte en una manera de negociar con la vida, un *leitmotiv* que se reitera en el cosmos narrativo landeriano hasta el punto de configurar una nueva y personal estética de plasmar e interpretar el absurdo, que hemos calificado como “el absurdo negociable”.

¹ Julián Marías, *El existencialismo en España*, Bogotá, Ediciones Universidad Nacional de Colombia, 1953, p. 17.

² Albert Camus, *El hombre rebelde*, Madrid, Alianza Losada, 1982, p. 295.

Puede deducirse, aun en estos inicios de la singladura, que la interrelación de estas dos disciplinas resulta tan fructífera como motivadora para nuestro estudio, pues, en la misma medida que la literatura permite concretar ideas abstractas pertenecientes al campo de la filosofía, esta coadyuva propedéuticamente a una mejor comprensión de los aspectos metafísicos encarnados en las novelas.

En paralelo a la interrelación indicada, otra característica de la narrativa de Landero es el diálogo que mantiene con otras obras literarias, lo que nos sitúa en el horizonte de la "intertextualidad". Julia Kristeva, a partir de la semiótica de Saussure y el dialogismo de Bajtín, utiliza dicho concepto para destacar las derivaciones que implican las relaciones de un texto con otros textos: "una escritura es réplica (función o negación) de otro (de otros) texto (s). Por su manera de escribir leyendo el corpus literario anterior o sincrónico, el autor vive en la historia y la sociedad se escribe en el texto"³. Gérard Genette, por su parte, se refiere a este concepto como transtextualidad, definiéndolo como "todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos"⁴. Como es sabido, el concepto de Genette tiene un alcance más restrictivo que el de Kristeva, que llegó a extenderse a las formulaciones semióticas de estudiosos como Lotman, Barthes, Eco o Segre entendido como interdiscursividad, ya que las relaciones no se limitan al campo de la literatura, sino que los discursos comprenden un contexto semiológico más amplio extensible a las afinidades del texto literario con los textos que conforman los discursos de otras artes como la pintura, la música, el cine, etc.

Ahora bien, el problema de la intertextualidad estriba en cómo saber si el lector está identificando los intertextos adecuadamente. Para operar con el rigor

³ Julia Kristeva, *Semiótica*, Madrid, Fundamentos, 1969, p. 235.

⁴ Gérard Genette, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, traducción de Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989, pp. 9 -10.

aconsejable, aceptamos como punto de partida la idea emanada del método estilístico idealista de Dámaso Alonso y asumimos, como hipótesis susceptible de corroborar, la intuición de la presencia de Kafka y de Camus, y de otros discursos como el cine, en la narrativa de Luis Landero. Con el fin de fundamentar razonadamente dicha percepción, el propio autor, en la entrevista realizada y reproducida como anexo, nos confirmó que sus principales influencias son el expresionismo en la línea de Kafka y el existencialismo en la órbita de Camus de lo que dan prueba las citas donde el escritor se refiere explícitamente a estos dos autores, como podrá comprobarse a lo largo de este estudio.

El análisis del diálogo intertextual que nuestro autor mantiene con estos dos maestros del absurdo, ejemplificado con la documentación oportuna, culmina con la consecución de uno de los objetivos básicos propuestos: demostrar cómo la tradición del absurdo kafkiano y camusiano se reactualiza en la obra de Landero como un homenaje implícito y, en la misma medida, como una muestra ejemplar y explícita del magisterio y la admiración profesada a tales maestros. Ahora bien, el escritor extremeño reconduce su influencia, según podrá apreciarse, por un camino distinto que lo diferencia de aquellos, pues el absurdo landeriano se inscribe en un contexto particular, la postmodernidad, y configura un microcosmos narrativo propio y original, el mundo de un “absurdo negociable”, con marcado carácter metaliterario.

2. EL AUTOR, LA OBRA Y LA CRÍTICA

2.1. Noticia biográfica

Luis Landero nace en 1948 en un pueblo de Extremadura, Alburquerque (Badajoz). Proviene de una familia humilde y campesina. En su casa, como él mismo confiesa en la entrevista concedida en El Café Comercial, no había libros, pero sí una tradición oral muy rica, representada particularmente por su abuela Francisca, quien le inculcó el arte de narrar:

Yo, en mi niñez, no conocí un libro, porque mis padres eran todos campesinos por parte de padre, por parte de madre, mis tíos, mis abuelos maternos, paternos... Todos, absolutamente sin excepción, campesinos, y el que no era analfabeto, era semianalfabeto como mucho. De manera que en mi casa no había libros, en la de mis abuelos tampoco, ni en la de mis tíos ni de mis tías ni de mi madre [...]. Lo más que había en casa de un tío mío eran revistas de toros [...]. Lo único que yo conocí de niño fue el libro de la escuela que nos leía, nos dictaba y nos hacía leer el maestro. Yo los libros los conocí en la adolescencia, pero a cambio sí conocía la tradición oral que es propia del mundo campesino y, sobre todo, un mundo campesino muy cerrado como era el de mi familia. Entonces había gente, sobre todo mi abuela, que sabía contar muy bien las historias, unas historias magníficas. No solamente historias sino dichos, hechos, cosas que habían ocurrido, leyendas, visiones un poco mágicas del campo. [...] Todo mi mundo se llenó de fantasía y de lenguaje oral, folclórico, de ese tono del que habla oralmente: “Como te iba diciendo...”, “Así pues...”, esas frases tan concatenadas unas con otras y de esa manera propia que se ve en *El Quijote* también cuando Sancho cuenta. Fue la primera literatura que yo conocí, la literatura folclórica y, por eso, aunque yo quise ser poeta, lo que me salió fue el narrador que en realidad yo quería ser⁵.

⁵ Entrevista con Luis Landero en El Café Comercial de Madrid (29/06/2013), reproducida en anexo, p. 396.

Esta familia de origen humilde emigró a Madrid en los años 60 con el objetivo de mejorar sus condiciones de vida. La convivencia en el ámbito familiar se ve salpicada por la relación conflictiva que Landero, al igual que Franz Kafka, mantiene con su padre⁶, muy diferente a la más fluida y afectiva que tiene con su primo Paco. Para mejorar la situación económica, el joven Landero, al tiempo que estudia, se ve obligado a trabajar en distintos oficios (aprendiz de mecánico, dependiente en diversas tiendas de alimentación, auxiliar administrativo, mozo de fábrica, guitarrista, etc.), ocupaciones que aparecerán reiteradamente en sus novelas. En esta época, Landero ya empieza a aficionarse a la lectura y decide matricularse en la carrera de Filología Hispánica, que estudia en la Universidad Complutense de Madrid. Posteriormente, después de aprobar las oposiciones, ejerce como profesor de Lengua Castellana y Literatura en diferentes centros de Educación Secundaria como el instituto Calderón de la Barca de Madrid y en la Escuela de Arte Dramático. Asimismo, ha sido profesor ayudante en las universidades de Madrid y de Yale.

Mientras dedica su vida a la docencia, no abandona la pasión por escribir. En 1989, cuando tiene 41 años de edad, publica su primera novela, *Juegos de la edad tardía*, que recibe el Premio Nacional de Literatura y el Premio de la Crítica. A partir de ese momento, Landero no abandonará la escritura, y a esta novela seguirán otras como *Caballeros de fortuna* (1994), *El mágico aprendiz* (1998), *El guitarrista* (2002),

⁶ Luis Beltrán Almería, "El simbolismo de Luis Landero", en Irene Andrés-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *Luis Landero*, Neuchâtel, Universidad de Neuchâtel, 2013, pp. 81-98, afirma al respecto: "La figura del padre es tan omnipresente como nefasta en la obra de Landero" (90). Para la proyección de esta relación problemática en las novelas, véase Alfonso Ruiz de Aguirre, "La figura del padre, símbolo esencial en la narrativa de Landero", *Céfiro: Enlace Hispano Cultural y Literario*, 14 (2017), pp. 90-103, en <https://journals.tdl.org/cefiro/article/view>. [Fecha de la última consulta: 14/05/2019]; de este mismo autor, *La narrativa de Luis Landero: símbolo, paradoja y carnaval*, Madrid, Pliegos, 2015. Puede consultarse asimismo a Luis David Álvarez, *La representación de la masculinidad en la novela española contemporánea: Landero, Millás y Lago*, Tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 2013 en <https://eprints.ucm.es/id/eprint/20667/1/T34385.pdf> [Fecha de última consulta: 11/06/2019].

Hoy, Júpiter (2007), *Retrato de un hombre inmaduro* (2009), *Absolución* (2012), *La vida negociable* (2017), *Lluvia fina* (2019), hasta la última, por el momento, titulada *Una historia ridícula* (2022). Ha publicado un libro de cuentos titulado *Entre líneas: el cuento o la vida* (2000), un compendio que recoge comentarios realizados por el autor sobre su tierra en el programa de Televisión Española *Esta es mi tierra*, que lleva el mismo título (2000), un libro de artículos, *¿Cómo le corto el pelo, caballero?* (2004) y dos obras donde se impone el componente autobiográfico sobre la ficción: *El balcón de invierno* (2014) y *El huerto de Emerson* (2021).

Según afirma el propio autor, su producción novelística se puede dividir en dos etapas separadas por el punto de inflexión que marca *El guitarrista*⁷, la novela que da paso al uso de la técnica primopersonal, en la que apuesta por un estilo más cercano, cálido y relajado. En la entrevista en El Café Comercial expone lo siguiente:

Hay dos novelas que son las que menos me gustan: *Caballeros de fortuna* y *El mágico aprendiz* [...]. Con *El guitarrista* me di cuenta de que me había metido con esas dos novelas por un mal camino. Por un camino demasiado estetizante quizá, demasiado... No sé, quizá, no es la palabra tampoco "estetizante". [...] Además, *El guitarrista* es la primera novela que escribo en primera persona, y entonces decidí ser un poco más cálido, más cercano. Creo que ahí hay una evolución, un cambio con una voluntad de ruptura respecto a las otras dos novelas⁸.

La temática landeriana gira en torno a un personaje central que actúa de un modo indeciso y quijotesco, soñador, con una vida gris y monótona, deseoso de ser lo que nunca pudo ser, impulsado siempre por la fuerza motriz del "afán", muy conectado con la "voluntad" schopenhaueriana, que todos sus personajes suelen desarrollar en

⁷ En relación con los horizontes narrativos que abre esta novela, véase el breve apunte que ofrece Nerea Marco Reus en "*El guitarrista* de Luis Landero como novela de formación", *Narrativas: revista de narrativa contemporánea en castellano*, 22 (2011), pp. 23-26.

⁸ Entrevista con Luis Landero, *op.cit.*, p. 411.

algún momento. La obsesión por esta temática es reconocida por el mismo autor, quien asegura que, al igual que novelistas como Kafka, siempre está escribiendo la misma novela:

Yo soy de estos que a los temas les doy vueltas y vueltas y vueltas, y sé que de ahí no voy a salir nunca. Soy de estos escritores que siempre estoy escribiendo la misma novela, como le pasa a Faulkner, como le pasa a Kafka, como le pasa a otros que están dándole vueltas, apareándose con la perdiz⁹.

Junto a este tema central, encontramos otros como el fracaso esperanzador, el sinsentido de la vida, el paso corrosivo del tiempo, el papel de la muerte, la contingencia vital, la tiranía del azar, la búsqueda del paraíso perdido de la infancia, el poder de la palabra, el arte y la literatura, la naturaleza, la alabanza de la vida rural, el amor y el erotismo, la relación con la familia y los amigos, sin olvidar aquellos más directamente vinculados a la actualidad como, por ejemplo, la crítica a los medios de comunicación de masas, la crisis política, social y económica, el problema de la inmigración, la pobreza, etc., que funcionan de telón de fondo, como si el autor deseara dejar claro que jamás se olvida de la realidad colectiva, a pesar de que centre mayormente la atención en la crisis vital subjetiva del personaje. En este sentido, Thion Soriano-Mollá comenta que Luis Landero en sus novelas

[...] nos devuelve una imagen precisa, pero exenta de costumbrismo, de las conciencias individuales y colectivas de la España en la que creció. En ello reside la contribución del escritor para preservar la memoria más allá de la autoficción y hace de la literatura un patrimonio de memoria individual, social, colectiva y de la Tradición¹⁰.

⁹ *Ibíd.*, p. 412.

¹⁰ M^a Dolores Thion Soriano-Mollá, "Luis Landero, memoria histórica, autoficción y *evidentia*", *Anales de Literatura Española*, 31 (2019), p. 316.

En cuanto a su estilo, podemos destacar que utiliza un lenguaje sencillo y poético, sobre todo, como muy bien ha puntualizado él mismo en las citas referidas anteriormente, a partir de *El guitarrista*, donde se percibe un tono más relajado y menos artificioso, dando una mayor relevancia a la narratividad, esto es, al placer de narrar, al arte de contar historias con un estilo muy cercano a la literatura popular de la que su abuela Francisca fue su gran maestra.

Entre sus influencias, destacan principalmente, como hemos expuesto *supra*, el expresionismo, sobre todo la figura de Franz Kafka, y el existencialismo, más en la órbita vitalista de Albert Camus que en la atmósfera de *náusea* de Jean-Paul Sartre. Otros autores que han dejado una fuerte huella en su obra son Cervantes, el creador de la novela moderna, y los hispanoamericanos del realismo mágico, sobre todo García Márquez y Alejo Carpentier, de la literatura fantástica, particularmente Borges, y del pesimismo existencial, caso de Juan Carlos Onetti, sin olvidar extranjeros como Flaubert, Dickens, Thomas Mann o Faulkner y el mágico mundo del cine. La nómina se extiende, en el campo de la literatura española, desde *La Celestina* o *El Lazarillo* hasta Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez o Juan Marsé, entre otros.

2.2. Estado de la cuestión

Desde que Luis Landero publicó su primera novela, *Juegos de la edad*, en 1989, los estudios sobre esta obra, y sobre las que después se han ido editando, no han dejado de sucederse. Como veremos, la obra de Landero ha sido objeto de varias tesis doctorales, de numerosos capítulos de libros y de artículos, así como de algunos números monográficos, que referimos seguidamente, dejando a un lado las múltiples recensiones de sus libros en la prensa local, regional y nacional.

Son diversos los estudios centrados en la indagación de las relaciones intertextuales, en sentido amplio, que Landero mantiene con escritores de la relevancia de Cervantes, Kafka y Camus desde diferentes puntos de vista. Así, el artículo de García-Page, “Formas intertextuales en *Juegos de la edad tardía*”, recogido en un volumen colectivo con el título de *Bajtín y la literatura* (1995)¹¹, centra la atención fundamentalmente en el aspecto técnico; ahora bien, este estudio se limita a enumerar y ejemplificar brevemente las tradiciones, haciendo hincapié sobre todo en la intertextualidad más evidente o externa, sin atender a un tipo de intertextualidad más velada que quizá sea de mayor importancia para el análisis de la obra landeriana. Con un enfoque similar a García-Page y con algo más de profundidad, pero sin pormenorizar con un cierto detenimiento, Gómez-Vidal inserta un capítulo titulado “Juego con los textos” en su libro *El espectáculo de la creación y la recepción: Juegos de la edad tardía de Luis Landero* (2009), donde pone de manifiesto la huella de autores como Cervantes, Kafka, Flaubert, Fray Luis, Fernando de Rojas, etc.

Más específicos resultan aquellos estudios donde se analiza la influencia cervantina en el novelista, tanto en el plano técnico y estructural como en la modelización de los personajes. Integran este pequeño bloque una serie de artículos como el de Rivas Yanes titulado “Lo quijotesco como principio estructural de *Juegos de la edad tardía* de Luis Landero”, recogido en el número 33 de *Anales Cervantinos* (1995-1997); el de Ascensión Rivas Hernández, “*El guitarrista*: entre Landero, Cervantes y Baroja”, en *Ínsula* (2002); el de Ruiz de Aguirre, “*El Quijote* como hipotexto fundamental de *Juegos de la edad tardía*”, publicado en la *Revista de*

¹¹ Todos los estudios referidos en este apartado están debidamente citados en el apartado de bibliografía final.

Estudios Extremeños (2005); el de Insúa Cereceda, “Heroísmo y fracaso: las novelas de Luis Landero y don Quijote”, inserto en el libro editado por Idaya Puig, *Tradición y modernidad. La presencia de Cervantes en la literatura española contemporánea* (2009); el de Nuria Morgado, titulado “Resonancias cervantinas en *Juegos de la edad tardía* y *Beatus ille* de Antonio Muñoz Molina”, incluido en el volumen *Don Quijote y la narrativa posmoderna* (2010); y, más próximo en el tiempo, el de Díaz Navarro, “*Absolución: fragmentos itinerantes de realidad, con unas notas cervantinas*”, aparecido en la *Revista Cultural Turia* (2017).

Cervantes comparte atención con Kafka en el artículo de Raúl Manchón Gómez, “Presencia de Cervantes y Kafka en *Juegos de la edad tardía*”, en *Revista de Estudios Extremeños* (1992). Este estudio compara, desde el estatuto del personaje, *Juegos de la edad tardía* con *La metamorfosis* de Kafka y el *Quijote* cervantino, sin atender a otros elementos genuinos de la narración. También Miguel Ángel Vázquez Medel vincula *Juegos de la edad tardía* con Kafka, si bien de una manera un tanto superficial, en “Lectura e interpretación de *Juegos de la edad tardía* de Luis Landero” (1992), artículo aparecido en un volumen de autores varios titulado *Mosaico de varia lección literaria*. Más actual y más sugerente es el trabajo de Valls Guzmán, “Breves notas sobre el Kafka de Luis Landero”, *Revista Cultural Turia* (2017), donde, además de destacar la relación entre estos dos autores, advierte que la reactualización de Kafka por parte del extremeño, precisamente por su vigencia, no puede pasarse por alto.

Un mayor interés, bajo nuestro punto de vista, ofrece el enfoque del artículo que lleva por título “Luis Landero en el País de Maricastaña. Apuntes sobre la estética de *Juegos de la edad tardía*”, en *Castilla. Estudios de Literatura* (1992), de Beltrán Almería, quien establece con gran solvencia crítica la diferencia entre la

estética kafkiana de *Juegos* frente y la faulkneriana de *Caballeros de fortuna*, aspecto que también ha interesado a Joaquín Marco en “La falsa modestia: Luis Landero y Gustavo Martín Garzo”, inserto en el tomo 2 del volumen 9 de la *Historia y crítica de la literatura española* dirigida por Francisco Rico (2000). Esclarecedores resultan asimismo los estudios de Vélez de Villa “La esperanza y lo absurdo en la obra de Luis Landero: *Juegos de la edad tardía*”, en *Cuadernos del Lazarillo* (2002) y “Red de afinidades e inversiones. Cervantes y Kafka en Landero”, en *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica* (2006), en los que la autora pone al descubierto interesantes relaciones entre los tres autores, con la particularidad de haber tenido en cuenta, al vincular a Kafka con Landero, el artículo “La esperanza y lo absurdo en la obra de Franz Kafka”, de Albert Camus, incluido en el *Mito de Sísifo*. Sin embargo, no profundiza en la fructífera y directa relación de Landero con el escritor y filósofo argelino, como analizaremos en este estudio y tuvimos ocasión de hacer en nuestro artículo “La expresión del absurdo en *El extranjero* de Albert Camus y *Absolución* de Luis Landero: estudio comparativo”, publicado en *Creneida. Anuario de Literaturas Hispánicas* (2017).

Aunque en menor medida, también ha sido objeto de atención la relación de Luis Landero con el existencialismo. A este aspecto ha dedicado un artículo, de igual relevancia que los mencionados anteriormente, Analía Vélez de Villa: “*El mágico aprendiz* de Luis Landero o cómo poner- en-obra-la-verdad”, en *Hesperia. Anuario de filología hispánica* (2010); en dicho estudio, la autora indaga la huella del libro *Arte y poesía* de Martin Heidegger en la novela referida, que considera un intertexto y a la vez un hipotexto en clave de parodia, imitación satírica o pastiche. Por su parte, Alfonso Ruiz de Aguirre analiza los vínculos del existencialismo de Sartre con Landero en “Cine negro y existencialismo en *Juegos de la edad tardía* de Luis

Landero”, publicado en la revista *Orillas* (2016); sin embargo, no alude a Camus, cuya huella en el escritor extremeño, más continuada y profunda, se manifiesta en la decantación por los planteamientos de un absurdo vitalista frente a la posición más nihilista de Sartre. En el marco de las inquietudes existenciales, Nuria Morgado estudia muy oportunamente la importancia de Schopenhauer en dos obras landerianas en su artículo “La presencia de Schopenhauer y el Bildungsroman en *Juegos de la edad tardía* y *El guitarrista* de Luis Landero”, en *Siglo XXI* (2006); Nuria Morgado no se limita a destacar la herencia schopenhaueriana, sino que también conecta estas obras de Landero con el *Bildungsroman*, aspecto que también ha interesado a Ezpeleta Aguilar en “Escuela y *Bildungsroman* en la narrativa de cambio de siglo (Eslava Galán, Aramburu y Landero)”, recogido en el volumen *En el umbral del siglo XXI: un lustro de literatura hispánica*, editado por Porro Herrera y Sánchez Dueñas (2006). La influencia de Nietzsche, menos atendida por la crítica, ha sido objeto de atención por parte de Pol Popovic en “*Juegos de la edad tardía*, de Luis Landero, y las perspectivas nietzscheanas”, en *Revista de Letras* (2018).

Como se puede observar, la influencia del absurdo y del pensamiento existencialista en la narrativa de Luis Landero ha sido escudriñada con enfoques diversos y de manera un tanto fragmentaria, y los estudios dedicados a la cuestión se centran mayoritariamente en las tres primeras novelas. Se antojan también un tanto atomizados y dispersos los estudios hallados sobre estética y poética en Luis Landero, aunque han resultado de gran interés para la realización de este trabajo. En este sentido, conviene destacar el artículo de Beltrán Almería “La estética de Luis Landero”, en *Cuadernos hispanoamericanos* (1994), y el más reciente, “El raro Landero”, en la revista *Ínsula* (2021); el de Miguel Martínón, “La estética neobarroca en *Juegos de la edad tardía*, de Luis Landero”, en *Revista de Filología de la*

Universidad de La Laguna (1994); el de José García, “Juegos de la edad tardía, apoteosis del discurso literario”, en *Anales de Literatura Española Contemporánea* (1995), y el de Muro Munilla, “La poética de la ficción en *Juegos de la edad tardía*”, recogido en el volumen *Mundos de ficción II (Actas de VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica)* editado por Pozuelo Yvancos (1996), quien recientemente ha puesto de relieve la capacidad para urdir historias del extremeño en “Luis Landero, fabulador de la imaginación literaria”, artículo publicado en *Ínsula* (2021). En relación con los pactos ficcionales, Ubach Medina escribe “Realidad y ficción en *Juegos de la edad tardía* de Luis Landero”, en *Revista de estudios literarios* (2001), y también Ruiz de Aguirre, con un enfoque más original y novedoso, “La religión del diablo en *Juegos de la edad tardía* de Luis Landero: la sabiduría que permite el pacto entre el deseo y la realidad”, en *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane* (2006), así como “De El gran Faroni a *Juegos de la edad tardía*: claves para la estética de Luis Landero”, en *Boletín de Estudios Hispánicos* (2016). En continuidad con esta línea, han resultado de gran utilidad los estudios sobre la concepción y plasmación narrativa en Luis Landero. Así lo ponen de relieve Beltrán Almería en “La novela según Landero”, *Revista Cultural Turia* (2017), y Gómez-Vidal en “Luis Landero: el arte de narrar”, incluido en ese mismo volumen de *Turia*.

En el caso de las obras en las que domina el componente autobiográfico, procede mencionar los artículos de Molina Fernández “Sobre la literatura y la autobiografía en *Entre líneas: el cuento o la vida* de Luis Landero”, en *Revista de Estudios Extremeños* (2003); de García Rodríguez con “Memoria y fabulación: *El balcón de invierno* y *El huerto de Emerson*”, en *Ínsula* (2021); y el de Rivas Rangel

“La autobiografía como relato de reconciliación: *El balcón de invierno* de Luis Landero”, incluido en la sección de la revista *Turia* dedicada a Luis Landero (2017). Más actual es el artículo de Thion Soriano “Landro, eterno seductor, en El huerto de Ralph Emerson”, en *Ínsula* (2021); la autora, a su vez que reivindica el papel de la memoria histórica, destaca la importancia que tiene para Landero la intrahistoria, más que la Historia con mayúscula, como ya había hecho de manera más explícita en “Luis Landero: memoria histórica, autoficción y *evidentia*”, en *Anales de Literatura Española* (2019).

De manera particular, por reiterada a lo largo de su obra, ha merecido una especial atención la figura del padre, con el que Landero mantuvo una relación muy problemática; a ello ha dedicado Luis Beltrán Almería su artículo “El simbolismo de Luis Landero”, en Irene Andrés-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *Luis Landero*, Universidad de Neuchâtel (2013), poniendo el énfasis en la que considera una figura tan “omnipresente como nefasta”; retoma la cuestión Ruiz de Aguirre con “La figura del padre, símbolo esencial en la narrativa de Landero”, en *Céfiro* (2017); el estudio de esta presencia, con sus consiguientes implicaciones y derivaciones, es de gran interés por ser un tema que aparece asimismo en la obra de Kafka; el crítico vuelve sobre ello en *La narrativa de Luis Landero: símbolo, paradoja y carnaval* (2015). De modo más tangencial, el tema ha sido también escudriñado por Luis David Álvarez en su tesis doctoral *La representación de la masculinidad en la novela española contemporánea: Landero, Millás y Lago* (2013).

El interés por la particular modelización de los héroes landerianos ha dado lugar a diversos estudios, en algunos casos realizados con una gran exhaustividad. Si bien estos trabajos no contemplan aspectos clave de la estética del absurdo que Landero despliega muy personalmente, han resultado de gran utilidad para entender

el universo narrativo del escritor extremeño. Destacamos, entre ellos, la tesis doctoral de Nieto de la Torre, *El héroe de ficción y las ficciones del héroe en la obra narrativa de Luis Landero* (2008). En forma de artículo, Hidalgo Bayal indaga “La ficción y el afán: ensayo sobre Luis Landero”, en *Cuadernos hispanoamericanos* (1995), donde resalta la importancia del “aspirar a” en los (anti)héroes landerianos, tema abordado asimismo en la tesis de Nieto de la Torre; un estudio más actual del mismo autor es el titulado “El héroe y sus heterónimos”, publicado en la *Revista Cultural Turia* (2017). Especialmente productivos para nuestro trabajo, por atender a la construcción de la identidad de los personajes y profundizar en la concepción del héroe absurdo landeriano, son los análisis de Enache Vic, “La construction identitaire dans *Juegos de la edad tardía*”, en *Hispanística* (1999), y “El yo postmoderno y su construcción a través del otro” (2014); de Nieto de la Torre, “El héroe y el evónimo”; y de Germana Volpe, “El conflicto ser/querer o la escisión de la realidad”, estos tres últimos incluidos en el volumen dedicado a Luis Landero de *Cuadernos de narrativa* editado por Andrés-Suárez y Antonio Rivas (2013). La confluencia de los aspectos concretos y de la imaginación en la capacidad creadora de Gregorio Olías ha sido estacada por Randolph Pope en “La realidad de la imaginación en *Juegos de la edad tardía* de Luis Landero”, en *España contemporánea: Revista de literatura y cultura*, (1991), en tanto que Pol Popovic atiende a la interacción del pensamiento kierkegaardiano y de los estereotipos para explicar el método y el contenido del mundo creado por el protagonista en “Los estereotipos en *Juegos de la edad tardía* de Luis Landero”, publicado en *Estudios Románicos* (2018).

Tienen asimismo un indudable interés los estudios sobre el humor y la carnavalización, aspectos indagados con detenimiento por Ruiz de Aguirre en sus trabajos *La narrativa de Luis Landero: símbolo, paradoja y carnaval* (2015) y

“Grotesco compasivo y carnaval en la narrativa de Luis Landero”, en *Confluente* (2015), donde pone al descubierto el componente de humanización del autor entre los trazos caricaturescos de sus personajes. Los efectos de las modalidades paródica, irónica y humorística han sido diseccionados por Sotelo Gutiérrez en su tesis doctoral *Humor, ironía y parodia en la narrativa de Luis Landero* (2007). Sobre la incidencia de estas modalidades, Mateos Donaire ha escrito “Ironía y caricatura en la obra de Luis Landero o cómo contar una historia triste”, inserto en el volumen titulado *La ironía en la narrativa hispánica contemporánea* (2003), y Juan Oleza, a la luz de dichas modalidades, analiza la construcción de la identidad y la estructura en “Los juegos de la identidad y la parodia. Hoy, Luis Landero”, publicado en el volumen de *Cuadernos de narrativa* antes mencionado, dedicado a Luis Landero. Cabe añadir el artículo ya referido de Vélez de Villa, “*El mágico aprendiz* de Luis Landero o cómo poner- en-obra-la-verdad”, donde considera esta novela como un hipotexto en clave de parodia, imitación satírica o pastiche de *Arte y poesía* de Heidegger.

La relación del lenguaje con la vida, tan relevante para entender el modo en que Landero reactualiza el absurdo kafkiano y camusiano, constituye el eje que vertebra la tesis doctoral de Vélez de Villa, *El lenguaje como vida en la narrativa de Luis Landero* (2012), línea que ya antes había tanteado en el artículo “Reglas del juego del lenguaje en la narrativa de Luis Landero”, en *Cuadernos del Lazarillo. Revista literaria y cultural* (2007), y que vuelve a retomar en “Luis Landero o la poética del lenguaje como vida”, incluido en el bloque dedicado al escritor extremeño en la revista *Turia* (2017). Cabe mencionar asimismo los estudios de Epicteto Díaz Navarro, “El cuento y la vida en Luis Landero”, *Cuadernos de narrativa. Luis Landero* (2013), y el de Senén Crespo y M^a Cruz del Amo, “Luis Landero: la fascinación por el lenguaje”, en línea (2008).

No conviene olvidar, por otra parte, la relación de Landero con el teatro, tanto profesionalmente, pues fue profesor en la Escuela de Arte Dramático, como por la familiarización con autores señeros de este género y con las técnicas dramáticas. En esta línea se inscriben los trabajos de Enache Vic, “La teatralidad en la obra de Luis Landero”, *Revista Cultural Turia* (2017), y de Vélez de Villa, “Luigi Pirandello y Luis Landero: hacia una ontología inacabada”, en *Anuario de Estudios Filológicos* (2008), y “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* (2009).

Aunque se han ido refiriendo a lo largo de esta exposición, conviene destacar, por el hecho de centrar monográficamente la atención crítica en la obra de Landero, el libro editado por Irene Andrés-Suárez y Antonio Rivas con el título de *Cuadernos de narrativa. Luis Landero* (2013); con el autor objeto de estudio como nexo de unión, los trabajos abordan aspectos diversos de carácter temático, formal e intertextual, bien centrándose en una determinada obra o bien analizando las concomitancias detectadas en varias de ellas. Muchos de los estudios incluidos en el libro ya han ido mencionados; en relación con nuestra tesis, conviene destacar, además del ya referido de Beltrán Almería “El simbolismo de Luis Landero”, los capítulos de Díaz Navarro, “El cuento y la vida en Luis Landero”; de Gómez-Vidal, “De *Juegos de la edad tardía* a *Hoy, Júpiter*”; de González Arice, “El *Retrato de un hombre inmaduro* de Luis Landero”, y de Martínez Serrano, “La dicotomía campo/ciudad en la obra de Luis Landero”. Por las mismas razones, debe mencionarse la sección monográfica dedicada en la *Revista Cultural Turia* (2017). Los planteamientos son similares a los indicados en el volumen anterior. Junto a los artículos ya mencionados, algunos de gran utilidad para nuestra tesis, conviene

destacar en el mismo sentido, “En el nombre de la inocencia”, de Nieto de la Torre, y “El erotismo en *Caballeros de fortuna*”, de Ruiz de Aguirre.

Para comprender algunas de las claves más interesantes sobre la concepción de la novela y el arte de narrar que sostienen el universo landeriano, también han tenido una importancia altamente esclarecedora el libro *Esa es mi tierra* (2022), en el que recrea sus vivencias infantiles en Extremadura, la recopilación de artículos periodísticos bajo el título de *¿Cómo le corto el pelo, caballero?* (2004) donde se entremezclan el contador de historias y el lector perspicaz y apasionado que escudriña la realidad desde la atalaya-sillón de las peluquerías, el breve ensayo *La sombrilla de Emma* (2007) con el que rinde homenaje al impacto de este personaje y a la novela de Flaubert, y la lección inaugural del curso 2007-2008 en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, titulada *Bienvenidos a Ítaca* (2008), donde reivindica la búsqueda y conquista de un mundo propio e intransferible como la tarea esencial del artista.

No conviene pasar por alto, asimismo, los jugosos y reveladores comentarios de Landero recogidos en las muchas entrevistas concedidas desde que se publicó su primera novela, *Juegos de la edad tardía*, en los más diversos medios periodísticos nacionales y regionales, y en revistas culturales y literarias. Entre las muchas que hemos consultado, destacamos por su mayor relevancia para nuestro trabajo “Luis Landero, entrevista”, realizada por José Luis García Fernández y recogida en *Péndulo del milenio* (2001), la concedida a Vázquez Jordán y reproducida en la revista *Espéculo* (2002), la “Conversación con Luis Landero” de April Overstreet aparecida en *Cuadernos hispanoamericanos*, (2004), la que le hizo Begoña Piña que se editó con el título de “Entrevistamos a Landero” en *Qué leer* (2009), la mantenida con Nuria Morgado, titulada “Una conversación con Luis

Landero: ‘La cabeza es la que busca y el corazón es el que encuentra’”, en *Letras peninsulares* (2005-2006), la entrevista de María Escobedo publicada con el título “Las vidas casi nunca tienen argumentos” en *Cuadernos hispanoamericanos* (2010), o, entre otras, la de Carmen de Eusebio, “Luis Landero: El estilo no es solamente el arsenal retórico del escritor, es también su visión del mundo”, en *Cuadernos hispanoamericanos* (2013). A estos documentos añadimos, por su indudable interés, la entrevista que nos concedió personalmente el autor en El Café Comercial de Madrid (2013), reproducida en anexo a este trabajo, donde no solo habla de sus maestros literarios y filosóficos, sino también de cómo su experiencia personal ha sido fuente de inspiración para sus novelas.

Como puede fácilmente deducirse, la agrupación de los estudios por núcleos de interés diverso (temas, técnicas, intertextualidad, planteamientos estéticos, modalidades discursivas, modelización de personajes, etc.), sobrepasan con frecuencia el encasillamiento taxonómico, pues las fronteras suelen revelarse muy permeables. Así, por ejemplo, el artículo de Vélez de Villa, “*El mágico aprendiz de Luis Landero o cómo poner- en-obra-la-verdad*”, puede enmarcarse en el grupo de estudios referidos al pensamiento existencialista, en el de los que centran la atención en las relaciones intertextuales por el impacto que en esta novela ejerce la obra *Arte y poesía* de Heidegger, y en el bloque dedicado a las modalidades discursivas en cuanto hipotexto que se complace en la parodia, la imitación satírica o el pastiche, según la autora.

Expuesto el panorama crítico, podemos concluir, en primer lugar, que son escasos los estudios relacionados con el objetivo de nuestra tesis; es decir, analizar la influencia del absurdo kafkiano y camusiano en Landero; que solo algunos se interesan por la relación de Landero con Kafka y apenas con Camus, y que, por lo

general, se centran en su primera novela, también la más frecuentada en lo que concierne a la influencia cervantina. Frente a ello, nuestra tesis ofrece un estudio de la tradición del absurdo de una manera más sistemática, organizada y unitaria, que comprende toda la producción narrativa de Landero, incluida su última novela, *Una historia ridícula*, publicada este mismo año 2022, lo que confiere a nuestro trabajo un innegable grado de innovación y actualidad.

En segundo lugar, conviene resaltar que los estudios referidos a la relación de Landero con el existencialismo desatienden la gran influencia que ha ejercido Albert Camus en su narrativa, ya que la concepción vitalista del absurdo camusiano, su mirada utópica históricamente contextualizada y sus planteamientos hedonistas reafirman con frecuencia en el universo de Luis Landero. En este sentido, nuestro trabajo aporta una perspectiva novedosa a los estudios sobre el absurdo landeriano, ya que uno de los ejes vertebradores de esta tesis consiste en seguir analíticamente la huella del absurdo camusiano en la narrativa de Landero.

En tercer lugar, los estudios se preocupan generalmente más por establecer semejanzas entre el escritor extremeño y otros autores en detrimento de los rasgos distintivos que singularizan, de manera peculiar y original, la capacidad demostrada por Landero para reactualizar y reinventar la tradición del absurdo en la época postmoderna, lo que constituye el objetivo último de esta investigación.

Por último, aunque la mayoría de los estudios sobre la obra de Landero apenas se centra en los aspectos que más interesan a nuestra tesis, esto no significa que se desatiendan en nuestro trabajo; al contrario, los diversos y distintos aspectos objeto de atención (temas, estructura, personajes, tiempo, espacio, técnicas, modalidades discursivas...) han contribuido a enriquecer y con frecuencia a corroborar nuestros propios análisis. Por otra parte, salvo las tesis referidas en las

que se aprecia una estructura más unitaria, la dispersión que ofrece este nutrido conjunto de estudios, comprensible por la diversidad y disparidad de asuntos abordados, se ha integrado de manera sistematizada en nuestro trabajo al articular las diversas perspectivas de estas aportaciones en los distintos perfiles del análisis que orienta nuestra tesis; es decir, la presencia de la tradición del absurdo y su consiguiente reactualización en la obra de Luis Landero.

3. FUNDAMENTOS PARA EL ANÁLISIS DEL UNIVERSO LANDERIANO

Se exponen en este capítulo las bases teóricas que fundamentan nuestro estudio. Tras la delimitación del concepto de lo absurdo y las diversas concepciones que el pensamiento filosófico ha ofrecido históricamente, contextualizamos la asimilación de dicho concepto en los movimientos expresionista y existencialista, y analizamos de manera particular su plasmación en la obra de Kafka y Camus para mejor comprender la recepción que hace Landero de estas herencias en el marco de la postmodernidad en que se inscribe.

3.1. La estética del absurdo: concepto y práctica

La palabra “absurdo” proviene del latín *absurdus*, según recoge el DRAE¹²; está formada por el prefijo *ab-*, que en latín equivale a la preposición “de”, seguido de *surdus*, que significa ‘sordo’. Para Christ Baldick, el concepto de absurdo más preciso es el aportado por Camus en *El mito de Sísifo*, según registra en su *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*¹³. En dicho ensayo, el escritor argelino explica que el absurdo “nace de la confrontación entre el llamamiento humano y el silencio irrazonable del mundo”¹⁴. En la filosofía del absurdo, el ser humano anhela comprender el sinsentido del universo y de la vida; este deseo desborda los cauces de la razón al sentirse incapaz de alcanzar respuestas a cuestiones como el paso inexorable del tiempo, la muerte, la soledad, la incomunicación, la existencia de Dios, etc. Normalmente, la filosofía del absurdo mantiene un diálogo con cuestiones

¹² www.rae.es [Fecha última consulta: 18/01/2020].

¹³ Cfr. Chris Baldick, *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford, University Press, 1990.

¹⁴ Albert Camus, *El mito de Sísifo*, traducción de Esther Benítez, Madrid, Alianza, 1983, p. 44.

de sesgo teológico que conduce finalmente a la ruptura entre la religión y el hombre moderno. Desde esta perspectiva, ya no hay verdades absolutas ni certidumbres de carácter religioso que inviten a seguir viviendo, lo que desemboca en una inmensurable angustia vital. A este desgarró existencial contribuye decisivamente un contexto histórico convulsivo donde el ambiente prebélico, las dos Guerras Mundiales y las consecuencias de la postguerra operan como catalizadores en el desarrollo de las filosofías del absurdo. El DRAE, por su parte, al igual que Albert Camus, vincula el concepto con términos antitéticos confrontados, especificando estas cuatro acepciones: “1. Contrario y opuesto a la razón, que no tiene sentido. 2. Extravagante, irregular. 3. Chocante, contradictorio. 4. Dicho o hecho irracional, arbitrario o disparatado”¹⁵.

No obstante, conviene matizar que, aunque Albert Camus es quien ofrece una definición del concepto de una manera *quasi* sistemática, no todas las concepciones del absurdo responden al sentido camusiano, puesto que existen múltiples maneras de plasmar el absurdo, como se intentará explicar seguidamente.

Los orígenes de la filosofía del absurdo se remontan al pensamiento de Soren Kierkegaard (1813-1855), donde el contexto protestante juega un papel significativo, ya que el luteranismo, que media entre el ser humano y Dios, propone una visión del cristianismo sustentada en un individuo que ha de reflexionar introspectivamente acerca de la irracionalidad de su fe. El filósofo danés abre una brecha de “salto en el absurdo” en el ámbito religioso, originado por la conexión del hombre con el pecado, idea defendida también por el protestantismo en general. La presencia del pecado en la conciencia humana lleva consigo un sentimiento de dolor, sufrimiento y

¹⁵ www.rae.es [Fecha última de consulta: 8/2/2020].

culpabilidad que desemboca inevitablemente en la angustia existencial¹⁶, germen de la idea de que “toda vida es sufrimiento”, según la máxima defendida por Arthur Schopenhauer (1788-1860) al percibir la vida como un constante absurdo de corte pesimista. Desde esta perspectiva, Kierkegaard rompe con el racionalismo hegeliano, entendiendo que la razón tiene sus límites y es incapaz de comprender la cuestión de la fe y la existencia de Dios; así pues, la percepción del primer absurdo al que se enfrenta el hombre es el cristianismo; pero esto no impide el abandono de dicha corriente, sino todo lo contrario, puesto que en el sentimiento de absurdo es donde se refleja el auténtico cristiano, que deberá optar por un salto hacia la fe, aun a sabiendas de que resulta una elección absurda. Kierkegaard, pues, representa un hito dentro de la filosofía, porque pone al descubierto el hecho de que el hombre se enfrenta a la irracionalidad de la fe en soledad, al ser el acercamiento a Dios directamente proporcional a la sensación de vacío, como muy bien afirma Antonius Block, el caballero cruzado protagonista de *El séptimo sello*, quien confiesa a la muerte, personificada, el absurdo que lo embarga al intentar desvelar y comprender la cuestión de la existencia de Dios:

Quiero confesarme y no sé qué decir. Mi corazón está vacío. El vacío es como un espejo puesto delante de mi rostro [...]. Deseo saber qué hay después [...]. ¿Por qué la cruel imposibilidad de alcanzar a Dios con nuestros sentidos? [...] ¡Qué va a ser de nosotros los que queremos creer y no podemos! ¿Por qué no logro matar a Dios en mí, por qué sigue habitando en mi ser, por qué me acompaña humilde y sufrido, a pesar de mis maldiciones que pretenden eliminarlo de mi corazón? ¿Por qué sigue siendo a pesar de todo una realidad que se burla de mí y de la cual no me puedo liberar? [...] Quiero que Dios me tienda su mano y me hable¹⁷.

¹⁶ Cfr. Soren Kierkegaard, *El concepto de angustia*, traducción de Demetrio G. Rivero, Barcelona, Orbis, 1984.

¹⁷ Ingmar Bergman (dir.), *El séptimo sello* (cinta cinematográfica), Suecia, AB Svensk Filmindustri, 1957.

Ahora bien, será Friedrich Nietzsche (1844-1900) quien, a base de “martillazos”, abandone la conexión entre el absurdo y el cristianismo, propugnando la muerte de Dios y orientando así a la sociedad occidental al nihilismo. Para el filósofo y filólogo alemán, el sentimiento de absurdo está presente en la vida misma, independientemente del contexto religioso. Por esta razón, rechaza el salto hacia la fe, ya que es considerado un acto que deja a un lado el conocimiento de la verdad. El “superhombre”, que se ha quedado sin referentes religiosos y sin esperanza, se abandona al nihilismo y a un mundo sin sentido, y carente de significado en todas sus facetas, condenado a un “eterno retorno” que enfatiza el absurdo y la angustia, lo que se formaliza estructuralmente en algunas de las novelas landerianas, como se expondrá posteriormente. En este ámbito religioso, Luis Landero, al igual que Albert Camus, mantiene vínculos más estrechos con la filosofía nietzscheana que con Kierkegaard, aunque cabe señalar al respecto que tanto Kierkegaard como Nietzsche comparten una consideración muy relevante para la filosofía de su tiempo, a saber, el fundamento de su pensamiento en las experiencias concretas de los individuos particulares, un avance que será básico para la posterior filosofía existencialista y que se revela como uno de los pilares que sustentan la filosofía y literatura tanto de Camus como de Landero.

Tanto el nihilismo como la voluntad de poder nietzscheanos tiene sus antecedentes en Schopenhauer, aunque hay que decir que Nietzsche dirige estos conceptos a una filosofía de la vida de la que se aleja su predecesor. Para Schopenhauer¹⁸, el cosmos es una manifestación de la voluntad o representación del mundo liberado de su apariencia fenoménica, es decir, desgajado de la totalidad

¹⁸ Cfr. Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, traducción de Pilar López de Santa María, Madrid, Trotta, 2003.

de sus representaciones. Esta voluntad se asocia a una entidad maligna que despierta en el ser humano un anhelo desproporcionado incapaz de satisfacer, lo que ocasiona un desgarrado sufrimiento que lo condena a una angustia constante. Es el “afán” de querer y no poder que inunda a los personajes landerianos en todo su universo narrativo y que les hace estar en constante búsqueda y creación de ellos mismos, mostrándose como fugitivos ensoñadores y continuamente insatisfechos por esperar de la vida más de lo que la vida puede ofrecerles. La huella de Schopenhauer es recurrente en el escritor extremeño, y así lo reconoció él mismo en la entrevista que tuvo lugar en El Café Comercial de Madrid, en junio del 2013, al admitir que, entre todos los pensadores frecuentados, “el que me fascina es Schopenhauer; ese es mi filósofo de cabecera, al que siempre regreso”¹⁹.

Junto a los filósofos mencionados, es necesario destacar la importancia de la fenomenología de Edmund Husserl (1859- 1938) en la historia del concepto de absurdo. Con el auge del positivismo, se hace evidente la ruptura entre la ciencia y la filosofía, de ahí que Husserl abogue por un método que, aunque sea riguroso y provenga de un contexto racional, supone una aversión a la lógica de las ciencias positivas y propugna un acceso a lo irracional apoyado en lo absurdo. Según postula la fenomenología, es suficiente que algo se manifieste en sí mismo como fenómeno para que sea susceptible de ser investigado, independientemente de que no pueda ser reducido a una fórmula matemática. Puede decirse que en el método fenomenológico no encontramos una única verdad, sino verdades. Por esta razón, Husserl tiene como finalidad hacer de la fenomenología una ciencia extrapolable a todas las áreas del conocimiento y, para ello, adoctrina a su discípulo Martin Heidegger (1889-1976), quien reconduce la fenomenología trascendental de su

¹⁹ Entrevista a Luis Landero, *op. cit.*, reproducida en anexo, p. 400.

maestro por diferentes derroteros, puesto que los objetos a los que Heidegger aplica el método fenomenológico están conectados con la existencia del hombre. Ahora bien, el discípulo de Husserl no está interesado en la reflexión existencial en sí misma, sino en la realización de un descubrimiento metafísico del ser en la propia existencia. Por consiguiente, se aparta de la fenomenología trascendental de Husserl para redirigirla al sustento ontológico del ser-en-el-mundo. Según este filósofo²⁰, el hombre está arrojado en el mundo (*dasein*), el “ser ahí”, pero hay que tener en cuenta que el ser humano solo puede llegar a ser *dasein* cuando está en relación activa con el mundo. La soledad a la que se enfrenta provoca la desazón propia del *angst*, en terminología heideggeriana, concebido como el sentimiento de angustia provocado por un sufrir sin saber por qué.

Distinto es el “existencialismo fenomenológico” de Jean Paul Sartre (1905-1980), pero asimismo significativo para la caracterización del absurdo al conectarlo con la máxima de que “la existencia precede a la esencia”, como expone en *El existencialismo es un humanismo*; es decir, que “el hombre empieza por existir, se encuentra, surge en el mundo y después se define”²¹. Los actos que llevan a cabo los humanos son fruto de la libertad de elección y suponen una carga, pues el hecho de elegir entre varias opciones siembra en el ser la duda, la indeterminación y la angustia vital, como le ocurre a Faroni, a Matías Moro, al anciano de *Retrato de un hombre inmaduro* y a la casi totalidad de los principales personajes de Luis Landero. Asimismo, esta libertad radical sartreana trae consigo la imposibilidad de valores estables, pues en principio cualquier acción tiene el mismo valor que cualquiera otra, lo cual arrastra inexorablemente hacia la *náusea* y el absurdo. Se podría

²⁰ Cfr. Martin Heidegger, *Ser y tiempo*, traducción de Jorge Eduardo Rivera, Madrid, Trotta, 2003.
²¹ Jean Paul Sartre, *El existencialismo es un humanismo*, Buenos Aires, Ediciones del 80, 1992, pp. 15-16.

sistematizar la filosofía sartreana en dos maneras de entender el ser humano: 1) el “ser por sí”, que es el ente de las cosas inanimadas, la naturaleza y los objetos, y 2) el “ser para sí”, que se define en relación con la conciencia. El absurdo surge del enfrentamiento entre el “ser por sí”, que para Albert Camus es el mundo denso, extraño e incomprensible, y el “ser para sí”, que en la versión del periodista argelino caracteriza al ser humano que pretende comprender el mundo sin conseguirlo con la consecuente angustia existencial. En este contexto, el hombre en libertad es imprevisible, como lo son los personajes literarios de Luis Landero, llegando a experimentar la carga de sentirse condenados a ser libres, como le ocurre a Meursault, en *El extranjero*, o a Lino, el personaje central de *Absolución*. No sorprende, pues, si “en este sentido tanto Meursault como Lino intentan vivir lo más posible con sus buenas dosis de hedonismo y rebeldía”²².

En el itinerario de este repaso a los antecedentes del absurdo, llegamos a Albert Camus (1913-1960), escritor y filósofo por el que el autor objeto de nuestro estudio se siente fuertemente influido. Camus se propone delimitar su filosofía del absurdo, estableciendo diferencias con las corrientes existencialistas del momento, de las que insiste en alejarse. Al hilo de esta cuestión, desarrollada de manera más pormenorizada en epígrafes posteriores, podrá apreciarse la compleja relación que el autor mantiene con el existencialismo dentro del campo literario. No conviene olvidar, al respecto, que Camus es un filósofo con un lenguaje tendente a la metaforización y un estilo más poético que filosófico, lo que justifica dicha atención.

Analizados someramente los antecedentes filosóficos del absurdo, puede inferirse que este concepto ha estado unido con frecuencia a las fenomenologías de

²² María Camino Conde, “La expresión del absurdo en *El extranjero* de Albert Camus y *Absolución* de Luis Landero: un estudio comparativo”, *Creneida*, 5 (2017), pp. 362-363: www.creneida.com/revista/creneida-5-2017/ [Última fecha de consulta: 26/05/2022].

la existencia; sin embargo, la visión que más interesa a nuestros propósitos es la que ofrece Albert Camus al definir de modo “casi” sistemático este concepto en su ensayo *El mito de Sísifo*, desligándolo de las corrientes existencialistas y abogando por una “filosofía del absurdo”. Conviene precisar, no obstante, que el absurdo ya se encuentra lo suficientemente desarrollado, sobre todo a nivel literario, en el expresionismo alemán, como ocurre en el caso de Franz Kafka (1883–1924), autor que Albert Camus estudia en la última parte de su ensayo, donde desarrolla con un estilo de marcado carácter literario la filosofía del absurdo, aunque su plasmación se evidencia también en otras manifestaciones artísticas como la pintura o el cine; recuérdese al respecto el impacto producido por un *films* como *El gabinete del Doctor Caligari* (1920). Tanta ha sido la influencia de Kafka en el absurdo que el adjetivo “kafkiano” ha ocupado su lugar en el lenguaje cotidiano para referirse a situaciones angustiosas e incomprensibles, de ahí que el DRAE recoja la acepción como “dicho de una situación: absurda, angustiosa”²³.

Ahora bien, la cuestión no deja de tener su punto de controversia. Mientras críticos, como David Galloway, consideran que la literatura absurda es aquella que refleja las ideas expuestas por Albert Camus en *El mito de Sísifo*, Claudio Guillén²⁴ opta por tomar como modelo la obra de Kafka y, en *Entre lo uno y lo diverso*, expone las tres máximas que debe cumplir un texto para considerarse absurdo, a saber: 1) debe tener un contexto realista y verosímil; 2) la interrupción de una situación extraña que irrumpe en ese trasfondo, y 3) la aceptación o falta de asombro por parte de los personajes de dicha situación. Esta manera de entender el absurdo se refleja en todo el movimiento expresionista, ya que todos los elementos

²³ www.rae.es [Fecha última de consulta: 10/02/2020].

²⁴ Cfr. Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*, Barcelona, Tusquets, 2005.

aglutinadores de las obras artísticas, y en concreto de la narración literaria (temas, personajes, acción, estructura, etc.), giran en torno al absurdo. Por esta razón, creemos obligado trazar las líneas generales que caracterizan la narrativa expresionista, por la que Luis Landero se siente fuertemente influido, como él mismo ha expresado en una entrevista otorgada a Santiago Velázquez Jordán:

Kafka es un referente inevitable. Mi visión del mundo no coincide plenamente con la suya, pero sí que es cierto que Kafka me ha ayudado a aquilatarla mejor, a matizarla mejor, a reconducirla, a encauzarla. En definitiva, lo que cuenta Kafka es lo que cuentan muchos escritores. Todos soñamos, y todos tenemos un conflicto entre lo que soñamos y lo que nos gustaría ser, entre la realidad y los deseos. La condición humana depende mucho de esa relación entre lo que tú aspiras a ser y lo que realmente eres²⁵.

3.1.1. Absurdo y expresionismo²⁶

Durante los últimos años del siglo XIX y principios del siglo XX, Alemania sufre una serie de cambios políticos, sociales y económicos que van a configurar el panorama histórico en que surgirá y se desarrollará el expresionismo artístico. Entre los sucesos históricos, hay que destacar la unificación política alemana, conseguida por el conservador Otto von Bismarck en 1871, que dará lugar a la fundación del Segundo Imperio, del que Guillermo I de Prusia será emperador, proclamando a Berlín como nueva capital de la nación. En esta época, Alemania consigue ser la primera potencia económica y militar de Europa; la agricultura sufre un proceso de modernización que, junto al progreso industrial, ayuda a que las personas de medios

²⁵ Santiago Velázquez Jordán, "Entrevista: Luis Landero", *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 20 (2002), p. 2: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero20/landero.html> [Última fecha de consulta: 25/05/2022].

²⁶ Es de gran utilidad, para abordar este aspecto, el estudio de Manuel Maldonado Alemán, *El expresionismo y las vanguardias en la literatura alemana*, Madrid, Síntesis, 2006.

rurales se trasladen a la gran ciudad en busca de mejoras laborales. No obstante, son muchas las personas que no ven realizados sus sueños de progreso, pues se ven condenados a la alienación y desindividualización debido a las nefastas condiciones laborales: jornadas agotadoras, trabajo embrutecedor, bajos sueldos, excesivo estrés, como queda reflejado en la película *Tiempos modernos* (1936) de Charles Chaplin.

Todo este ambiente provoca un profundo descontento social que estalla después de la Primera Guerra Mundial debido a las condiciones impuestas a Alemania por dicho conflicto bélico en el Tratado de Versalles (1919). Según establece dicho tratado, Alemania deberá pagar el derroche económico ocasionado por la Primera Guerra Mundial (1914-1918). Los enormes costes que ello conlleva provocan un grave deterioro de la economía alemana y desencadenan una serie de revoluciones que culminan con la abdicación del emperador. En este contexto se recrudece la pugna entre la socialdemocracia revolucionaria y la moderada, y se produce el arresto de representantes de la primera, como Rosa Luxemburgo y Karl Liebknecht, posteriormente asesinados por militares de extrema derecha. Poco después, se configura la República de Weimar, y Hindenburg nombra canciller a Adolf Hitler, quien llega al poder en 1933 instaurando el nacionalsocialismo con una política xenófoba y militarista cuyo objetivo primordial será la expansión territorial. En este clima, como es bien sabido, estalla la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), que conduce a Alemania de nuevo a la hecatombe.

El expresionismo, en todas sus manifestaciones, pretende reaccionar ante esta situación histórica, remarcando en sus rasgos más definitorios la tensión que alienta sus principios estéticos. Una situación histórica similar es la que anima a Luis Landero a criticar en muchos de sus libros al general Franco, representante en

España de los sistemas totalitarios, así como al nacionalcatolicismo que lo sustenta. Así puede apreciarse en numerosos ejemplos de ironía situacional que potencian los juegos intertextuales de ascendencia, sobre todo, bíblica. No obstante, si bien las técnicas expresionistas son diestra y eficazmente utilizadas por Landero, conviene dejar claro que los aspectos político-sociales constituyen en la narrativa del autor extremeño un mero telón de fondo que enmarca las andanzas de sus personajes sin llegar a convertirse en el centro argumentativo de sus novelas. De hecho, en la entrevista ya citada, el autor afirma no ser del todo consciente de algunos de estos aspectos:

Ahora están haciendo una tesis, Alfonso Ruiz de Aguirre se llama. Está haciendo una tesis sobre los aspectos religiosos que hay en mi obra. Claro, yo no he sido consciente de eso, o he sido medianamente consciente. En mi infancia, dábamos Historia Sagrada, el Antiguo Testamento, nos contaban historias que yo las escuchaba como historias que eran. Si a eso le unes la catequesis, le unes la doctrina, le unes el fervor religioso de aquella época y de aquella edad, pues claro yo tenía una formación religiosa difusa, pero bastante amplia, y todo eso me sale aquí y allá. Entonces Alfonso está buscando, está encontrando muchísimos aspectos tradicionales religiosos, sobre todo, del Antiguo Testamento y también del ambiente opresivo religioso del nacionalcatolicismo propio de la época que yo viví²⁷.

El término 'expresionismo' procede del francés y puede traducirse como arte de la expresión. Es utilizado por primera vez en el ámbito de la pintura por Auguste Hervé, quien emplea el término *expressionisme* para designar un conjunto de cuadros expuestos en el Salón de los Independientes de París. En Alemania, el término aparece por primera vez en el año 1911, en el catálogo de la XXII Exposición de la Secesión de Berlín, para referirse a obras de pintores como Georges Braque o Pablo

²⁷ Entrevista a Luis Landero, *op. cit.*, recogida en anexo, p.393.

Picasso. Poco después, se aplica a movimientos de la vanguardia pictórica como *El puente*, fundado en 1905 en Dresde, o *El jinete azul*, surgido en Múnich en 1911, donde destacan figuras tan relevantes como Paul Klee o Wasily Kadinsky. Con posterioridad, el término se extrapola a otras manifestaciones artísticas como la música, el cine y la literatura. En relación a este último campo, es Kurt Hiller quien, en 1911, emplea el término para aludir a la literatura de vanguardia del momento, aunque esta consideración no se generaliza hasta una vez comenzada la Gran Guerra.

El expresionismo literario, que abarca aproximadamente desde 1910 hasta 1925, anhela la representación de la realidad desde la interioridad del artista, poniendo al descubierto la expresión de los sentimientos y experiencias interiores. Opuesta al Naturalismo, la literatura expresionista pretende rechazar la mimesis y la descripción detallada del mundo, indaga en la esencia profunda de las cosas, el alma del artista, y prioriza la contemplación del ser humano en general sobre su carácter individual. Las características configuradoras de esta nueva poética, según Maldonado Alemán, son resumidamente las siguientes:

Con el expresionismo se impone una nueva sensibilidad frente al mundo y la vida, caracterizada por la concentración, la abstracción, la precisión, la emotividad, las fuertes pasiones, el activismo, el inconformismo, la libertad, la intensidad del sentimiento, el impulso creativo y la autenticidad. Los jóvenes escritores se orientan en una estética de lo feo: con extrema crudeza persiguen captar la verdad de lo existente a través de la presentación artística de lo macabro, lo siniestro, lo disonante, lo extraño y lo grotesco. El núcleo temático de sus creaciones literarias lo constituyen la degradación, la decadencia y la muerte del individuo en la realidad presente, la visión del fin del mundo, que se concentra en la representación artística de la guerra, el diluvio universal o el Juicio Final pero también la esperanza optimista del nacimiento de una nueva época y de un ser humano. Pues en la regeneración del individuo y de la sociedad radica para los

expresionistas la única posibilidad de evitar el apocalipsis. Es así que exigen una nueva sensibilidad sustentada en la autenticidad y en la fraternidad, en la concentración en lo esencial y en la renuncia a lo accidental, en la emotividad e intensidad del sentimiento, en la condena de la guerra y de toda clase de violencia. Gracias a la primacía del pacifismo y del altruismo, merced a los contenidos espirituales que se deriven de una transformación interior de los individuos, surgiría una nueva humanidad²⁸.

Se pueden conectar estas palabras, en primer lugar, con el pensamiento de Bergson y su concepto de “evolución creadora”, de raigambre vitalista, ya que el cosmos está en constante movimiento dependiente de una actividad creadora insaciable y, en lo que interesa a nuestra tesis, con el mundo narrativo de Luis Landero, quien, a pesar de ser incluido con frecuencia en el grupo de la novela postmoderna (el dichoso empecinamiento por las etiquetas y las taxonomías), muestra en toda su narrativa la confianza en un nuevo hombre y en una nueva sociedad, asociada en numerosas ocasiones a la añoranza de la época ilustrada en todo lo que tiene de didáctica para demostrar al hombre, pese al caos invasor postmoderno, que otro mundo es posible, de igual manera que K. el agrimensor, protagonista de *El proceso*, o el oficinista de *La metamorfosis* pretendieron hacer ver al lector.

Para mejor contextualizar a los autores, conviene distinguir, siguiendo a Maldonado Alemán, tres fases en el desarrollo del movimiento expresionista:

1) El expresionismo temprano, entre 1910 y 1914, que intensifica la expresión lírica del sentimiento, aunque también está muy presente en el género narrativo y particularmente en la novela corta.

²⁸ Manuel Maldonado Alemán, *El Expresionismo y las vanguardias en la literatura alemana*, op. cit., p. 35.

2) La etapa que comprende los años de la Primera Guerra Mundial (1914-1918) y que supone un punto de inflexión, ya que se introduce en las producciones artísticas el compromiso político y social.

3) La fase que se extiende desde el final de la Gran Guerra (1918) hasta 1925 aproximadamente, en la que, gracias a la eliminación de la censura, se lleva a cabo una gran difusión de las obras expresionistas.

Franz Kafka, el escritor que más nos interesa por su marcada influencia en nuestro autor, pertenece a la primera etapa, convirtiéndose en uno de los grandes maestros del absurdo; su modalidad estética, que universaliza la categoría crítica de lo kafkiano, se proyecta hacia la postmodernidad e impregna, como se analizará posteriormente, el universo narrativo de Luis Landero.

La narrativa expresionista, como el movimiento en general, rechaza las características estéticas de la novela realista y naturalista finisecular, puesto que cuestiona el componente positivista que inunda este tipo de relatos para describir la complejidad del mundo moderno con sus fuertes y vertiginosas transformaciones. Por esta razón, los autores expresionistas se proponen reflejar de manera fragmentaria la realidad mediante la ruptura de la sucesión lógica y cronológica del relato, y los comportamientos imprevisibles de los personajes con la consecuente irrupción del absurdo que ello conlleva. Para enfatizar este caos, explotan técnicas como la simultaneidad, la asociación y el contraste, orientadas hacia una plasmación subjetiva de los hechos que consigue aflorar extremadamente la interioridad de los personajes. En cuanto al prototipo del personaje expresionista, Maldonado Alemán afirma que es:

Un ser perturbado y quebrantado interiormente, indefinido, incoherente y contradictorio, que sufre una situación de extrañamiento. Este protagonista, en el que se concreta la ausencia de armonía y equilibrio del mundo que le rodea, se interroga sobre su propia identidad personal y su lugar en la sociedad. De psicología extraña, el personaje expresionista suele tener una actitud reflexiva, aunque también es instintivo y a la vez irreflexivo, ya que se siente impulsado por una fuerza desconcertante e insondable. Sus reacciones sorprenden²⁹.

En relación al estilo, los autores expresionistas se inclinan hacia la elipsis, la velocidad y la turbulencia como medios para presentar la historia de un modo concentrado e intenso. En ocasiones, optan por deformar la sintaxis, rasgo este del que se aleja Luis Landero y que, en todo caso, lo utiliza para mostrar su relación con los movimientos de vanguardia, generalmente a través de la ironía o la parodia. Otros rasgos expresionistas destacables son la ausencia de descripciones detalladas, la presencia de la sátira y lo grotesco, la importancia de la percepción de lo contado más que de presentación objetiva, de la expresión más que del marco referencial, etc. Todo ello conduce a una narrativa reflexiva de fuerte carácter subjetivo y experimental donde la representación brillante del absurdo queda asegurada.

3.1.2. Absurdo y existencialismo

El existencialismo es una corriente filosófica muy influyente en el campo de la literatura que surge a finales del siglo XIX y prolonga su influencia en el siglo XX, época en que adquiere su nombre. Su desarrollo ha de vincularse a la crisis vital ante la muerte y la nada que provocan las dos guerras mundiales. Ante el absurdo de estos conflictos bélicos, los intelectuales comienzan a plantearse el sentido de la

²⁹ *Ibíd.*, p. 102.

vida y la libertad, reaccionando así ante las filosofías racionalistas y empiristas dirigidas a la búsqueda de respuestas lógicas.

Como ya se ha avanzado en apartados anteriores, los antecedentes del existencialismo, corriente que por su marcado carácter irracional está estrechamente ligada al absurdo, se encuentran en Kierkegaard, Schopenhauer y Nietzsche. Definir el existencialismo es una cuestión harto compleja, ya que no existe unanimidad entre los críticos, pues no es una escuela que haya desarrollado sus ideas homogénea y sistemáticamente³⁰. Esta es una de las razones por las que muchos autores, entre ellos Albert Camus, tienen una relación conflictiva con el movimiento, como posteriormente se puntualizará. Para la caracterización del pensamiento existencialista, uno de los principios que suele esgrimirse con más frecuencia es la máxima de Sartre de que “la existencia precede a la esencia”; es decir, que el componente biológico o natural no determina la vida de los individuos, sino que son sus propias acciones las que conforman la existencia del ser humano. Esta importancia de la acción se aprecia en la configuración de la personalidad de los antihéroes absurdos de las novelas de Albert Camus, como también de Landero, pero la cuestión sobrepasa este aspecto, puesto que el periodista argelino, al igual que el autor extremeño, ofrecen no pocos rasgos diferenciadores con respecto a la filosofía sartreana, lo que invita a indagar la peliaguda relación que Albert Camus ha mantenido con el existencialismo.

En un principio, Albert Camus fue incluido sin objeción alguna en de la nómina de filósofos y escritores existencialistas, percepción que fue cambiando con el tiempo por las reticencias del propio escritor. Como advierte Javier de Fuentes

³⁰ Para esta cuestión, remitimos a Emmanuel Mounier, *Introducción a los existencialismos*, Madrid, Guadarrama, 1973.

Malvar, incluir a Albert Camus en la corriente denominada existencialismo es una equivocación:

La asociación se hizo tan evidente para muchos que incluso se llegó a afirmar que la obra *Calígula* no era más que la ilustración de los propios principios existencialistas de Sartre. Esta afirmación, además de completamente errónea, resulta incluso cómica, puesto que esta obra fue escrita en 1938, es decir cuando el existencialismo francés no existía todavía en la versión de posguerra (cuando fue estrenado *Calígula*), y en aquella época Sartre no había publicado las obras en las que había de dar forma a esta filosofía³¹.

Por su parte, el autor de *El extranjero* manifiesta su oposición al existencialismo al afirmar: “No me gusta demasiado la muy famosa filosofía existencial y, para decirlo todo, creo que sus conclusiones son falsas”.³² Y en su ensayo *El mito de Sísifo*, donde recoge de manera más sistemática sus ideas filosóficas, reprocha a los existencialistas que siempre tienden a la búsqueda de una justificación para esperar, promulgando una esperanza que se antoja hartamente forzada.

Después de estas declaraciones, son cada vez más los teóricos que excluyen al escritor de la lista de pensadores existencialistas. Sin embargo, no se llega a un consenso, y críticos como Nicholson, en un artículo que lleva por título “Camus and Heidegger: anarchists”³³, o Zeppi, en su estudio *Camus. Un uomo in rivolta*³⁴, insisten en hacer caso omiso a las palabras del filósofo. Lo que resulta innegable es que Camus posee claras concomitancias con el existencialismo como, por ejemplo,

³¹ Javier de Fuentes Malvar, *Estructura del comportamiento humano en Camus*, Madrid, Universidad Complutense, 1982, p. 291.

³² Javier de Fuentes Malvar, *op. cit.*, p. 292, cita tomada de Albert Camus, *Actualités II. Chroniques 1948-1953, Essais*, París, Édition Prasinós, 1954, p. 312.

³³ Cfr. G. Nicholson, “Camus and Heidegger: anarchists”, *University of Toronto Quarterly*, 41 (1971), referido por Javier de Fuentes Malvar, *op. cit.*, p. 292.

³⁴ Cfr. S. Zeppi, *Camus. Un uomo in rivolta*, Siena, Nuova Accademia Editrice, 1961, referido por Javier de Fuentes Malvar, *op. cit.*, p. 292.

la aversión a los ideales burgueses, la utilización en sus obras de líneas temáticas como el vacío y la angustia vital, el poder de la acción en la vida del ser humano y, sobre todo, el planteamiento del mundo como absurdo que, muy a su pesar, es uno de los principios subyacentes en la filosofía y literatura existencialista. Al respecto, Javier de Fuentes Malvar opina lo siguiente:

Podemos llegar a afirmar algunos puntos de acuerdo, pero que no llegan a ser suficientemente importantes como para afirmar que Camus es un existencialista. Aunque no fuera así, creemos que estamos en condiciones de asegurar lo contrario directamente ya que para Camus la esencia precede a la existencia. La existencia ciertamente concreta la esencia, pero no es nada sin ésta. En este tratamiento de los componentes del ser tenemos pues la principal referencia para distinguir el pensamiento camusiano de la filosofía de la existencia ³⁵.

Acaso lo más acertado sea considerar a Camus un pensador al que conviene mantener al margen de etiquetas y encasillamientos. Es cierto, y así puede documentarse en no pocas ocasiones, que en su pensamiento se aprecian ciertas similitudes con filósofos existencialistas como Sartre, del que acaba distanciándose, a pesar de su amistad, por defender una postura política que se aleja del marxismo. Camus, al igual que Sartre, se inclina por rechazar los sistemas totalizadores y la afirmación de la vida como acto con su consecuente predominio de la subjetividad, pero no le convencen las revoluciones históricas que siempre traen consigo violencia e injusticia, sea cual sea el signo político que las alienta³⁶. Por esta razón, como ya hemos defendido en nuestro artículo “La expresión del absurdo en *El extranjero* de Albert Camus y *Absolución* de Luis Landero: estudio comparativo”, Camus opta “por la asunción de la finitud en el marco de la naturaleza, sin que ello implicase evitar la

³⁵ Javier de Fuentes Malvar, *Estructura del comportamiento humano en Camus*, op. cit, p. 293.

³⁶ Véase al respecto Fernando Carmona Fernández, *Literatura y sociedad en la novela francesa. Malraux, Camus y Sartre*, Murcia, Universidad de Murcia, 1980.

corrección de la justicia”, y esta afirmación lo circunscribe en “un espacio y tiempo inmediatos, alegando la prohibición del salto a la metafísica y a la tentadora finitud. Por estos motivos, es conveniente huir del término ‘existencialismo’ y aludir al concepto de “filosofía del absurdo”³⁷.

Teniendo esto en cuenta, conviene delimitar la concepción camusiana del absurdo que, en *El mito de Sísifo*, Albert Camus define como una confrontación entre el esfuerzo del hombre por comprender la irracionalidad del mundo y el silencio del cosmos frente a esta apelación. Este divorcio lleva consigo la caída irremediable en un estado de angustia vital que conduce a una cosmovisión nihilista de la vida, sobre todo en el caso de los pensadores existencialistas. Sin embargo, Albert Camus va más allá de todas las nociones que supone el nihilismo (la muerte de Dios, la finitud del ser humano, el sufrimiento ante el hecho de existir, etc.), puesto que el absurdo ahora va vinculado a la apelación del ser humano en el mundo para la comprensión de su extrañeza, donde la naturaleza juega un papel importante. Por esta razón, Albert Camus considera que, aunque la vida es un caos sin sentido, merece la pena ser vivida, estableciendo esta idea como el principal dilema filosófico de la historia del pensamiento. Para este pensador, el absurdo se enfatiza a la vez que se vence, valga la paradoja, mediante una actitud activa, rebelde y combativa del ser humano, y no mediante el suicidio. Ante la evidencia de la contingencia, Camus, al igual que Sartre, acepta la nada como hecho subyacente en la visión del absurdo; pero, a diferencia de este, apuesta por una “nostalgia de unidad” que hace que su preocupación por el absurdo se focalice más en las consecuencias del absurdo que en las causas que lo generan.

³⁷ María Camino Conde, “La expresión del absurdo en *El extranjero* de Albert Camus y *Absolución* de Luis Landero: un estudio comparativo”, *op. cit.*, p. 348.

La religión hubiera podido ser un refugio consolatorio, pero Albert Camus la rechaza como medio para alcanzar la salvación, lo cual no es incompatible con los principios morales que postulan una restauración de la dignidad del ser humano sin Dios con la consecuente postura ética ante la vida, que para Camus es sinónimo de honestidad. El hombre absurdo, como Meursault, aun sintiéndose amenazado por la presencia cercana de la muerte, siempre se muestra lúcido ante el sinsentido de la existencia y desafía los patrones de conducta establecidos, si fuese necesario. La ética camusiana queda insertada en un plano de libertad donde la inclinación a la vida y al placer es indiscutible. Por este motivo, es más importante la cantidad de las experiencias que la calidad. La moral camusiana, pues, conecta con una moral de la dicha orientada al amor, al placer y, en definitiva, al hedonismo, así como al esfuerzo para hacer partícipes a los demás de esa dicha, como ocurre en muchos casos con los personajes landerianos, desde Faroni a Matías Moro.

Esta búsqueda de la dicha en hermandad se manifiesta en una serie de esfuerzos activos por parte del hombre absurdo, aunque no sean fructíferos. Abandonar esta causa es, pues, un acto deshonesto. Por ello, el hombre absurdo debe vivir sin apelación y buscar la felicidad terrenal en el presente, que siempre va asociada a la lucidez de reconocer el absurdo y no esperar nada de la vida. Para Albert Camus, los hombres que esperan decepcionantes están condenados a la infelicidad, puesto que no son capaces de aceptar el absurdo.

En su ya aludido ensayo *El mito de Sísifo*, Albert Camus hace referencia, con un estilo más literario que filosófico, a las relaciones tan estrechas que establecen dos disciplinas como son la literatura y la filosofía, ya que considera que los grandes novelistas tienen algo de filósofos, idea a la que se acerca asimismo el pensamiento

de Luis Landero. En la entrevista del Café Comercial, al hablar de los autores intelectualistas, afirma lo siguiente:

Los autores intelectualistas [...] tienen una tesis que sostiene todo el andamiaje narrativo. No es mi caso, porque yo huyo de lo abstracto [...] como de la peste [...]. Yo soy muy aficionado a la filosofía [...]. Entonces a mí me gusta que en mis novelas puedan aparecer unos conceptos y otros, siempre que sea soluble, que no haga grumos, que no esté fuera del cauce narrativo³⁸.

Que la filosofía y la literatura pueden compartir un sendero común queda explicitado tanto en esta cita de Landero como en la misma obra camusiana. Por este motivo, el análisis de *El mito de Sísifo* se torna indispensable a la hora de estudiar el concepto de lo absurdo en el plano literario. Así, por ejemplo, hay constancia de teóricos, como el ya referido David Galloway, que conciben la novela de lo absurdo como aquel relato que pone de manifiesto los pensamientos reflejados por el autor de *La peste* en este ensayo filosófico:

If the condition of the absurd is so widespread as Camus argues, and if the novel does indeed mirror the absurd as well as revolt against it, we might well expect to find contemporary novels of absurdity to which Camus's Myth of Sisyphus would serve as key. Camus himself suggested that the concept of the absurd offered a critical aid in understanding the contemporary novel, and reviewers and critics have frequently noted that knowledge of The Myth of Sisyphus is of great assistance in analyzing Camus's own fiction contemporary novel, and reviewers and critics have frequently noted that knowledge of The Myth of Sisyphus is of great assistance in analyzing Camus's own fiction³⁹.

³⁸ Entrevista a Luis Landero, *op. cit.*, reproducida en anexo, pp. 401-402.

³⁹ David Galloway, *The Absurd Hero in American Fiction*, Austin, University de Texas, 1966, p. 7, *apud* Roberto Pinheiro Machado, *La estética del absurdo en la narrativa hispanoamericana: Juan Carlos Onetti, Julio Cortázar y José Donoso*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2003, p.112: "Si, como argumenta Camus, la condición del absurdo es tan amplia, y si la novela de hecho refleja el absurdo así como la rebelión contra él, podemos esperar

Sin embargo, esta concepción tiene el inconveniente de no diferenciar la novela del absurdo de la existencialista. El planteamiento de Galloway olvida que no todo el absurdo es de tipo camusiano y que, al igual que dentro de la filosofía, podemos hallar diferentes visiones de concebir el absurdo. Este hecho se traslada también a la literatura, donde cada autor posee su percepción del absurdo, aproximándose en mayor o menor medida a determinadas teorías filosóficas.

A todo ello se añade que el estudio de la estética del absurdo en el género novelesco es una cuestión espinosa con respecto a otros géneros donde es fácilmente identificable, como ocurre en el teatro, puesto que la novela del absurdo no parece haberse asentado en sentido estricto como género. Por esta razón, sería conveniente definir el absurdo como una categoría más amplia donde la novela puede incluirse. Es obvio que la línea entre la narrativa del absurdo, existencialista e incluso postmoderna es de difícil trazado. David Galloway sugiere esta ampliación de miras a las que nos referimos a la hora de llevar a cabo un intento de establecer ciertos rasgos concomitantes en la “novela del absurdo”:

I should therefore point out in the beginning that the concept of the absurd treated in these pages differs considerably from its use with respect to the contemporary theatre-especially the theatre of Beckett and Ionesco. The most obvious differences are in terms of style: the surfaces, at least, of the work of John Updike, William Styron, Saul Bellow, and J.D. Salinger are far more conventionally “realistic” than anything found in avant-garde drama⁴⁰.

encontrar novelas contemporáneas para las cuales *El mito de Sísifo* sirve como clave. El propio Camus ha sugerido que el concepto de absurdo ofrece amparo crítico en el entendimiento de la novela contemporánea, y los críticos han notado con frecuencia que el conocimiento de *El mito de Sísifo* proporciona gran asistencia al análisis de la ficción camusiana.” (Traducción de Roberto Pinheiro).

⁴⁰ *Ibíd.*, p. 29: “Yo subrayaría entonces, primeramente, que el concepto de absurdo tratado en estas páginas difiere considerablemente de su aplicación con respecto al teatro contemporáneo, especialmente el teatro de Beckett e Ionesco. Las diferencias más obvias se

La distinción entre absurdo y existencialismo en literatura aparece cuando Martin Esslin publica, en 1961, *The Theatre of the Absurd*, donde explica que ni el teatro de Sartre ni el de Camus son representantes claros y estrictos del teatro del absurdo, a pesar de tratar temas muy próximos a los absurdistas en sentido rígido, puesto que se diferencian de ellos por la pretensión de expresar una temática absurda donde reina la irracionalidad y la ilógica mediante un discurso lógico. El auténtico teatro del absurdo es aquel que “strives to express its sense of the senselessness of the human condition and the inadequacy of the rational approach by the open abandonment of rational devices and discursive thought”⁴¹.

En síntesis, podemos ratificar, sin duda, que el autor objeto de nuestro estudio, Luis Landero, así como sus más directas influencias, Franz Kafka y Albert Camus, pertenecen a un grupo de literatos donde el absurdo no es entendido en sentido estricto a la manera de Esslin, puesto que no llega a violentar las estructuras formales ni a deformar el discurso lógico de la narración.

3.1.3. Absurdo y postmodernidad

La postmodernidad, asociada a la lucha contra la razón y su fracaso, está representada por el mayo del 68 francés, aunque hay que señalar que la fecha de 1968 para marcar el inicio de la postmodernidad resulta bastante polémica, ya que no todos los críticos están de acuerdo con esa cronología. Así, por ejemplo, Alfredo

establecen en términos de estilo: las superficies, por lo menos, de las obras de John Updike, William Styron, Saul Bellow, y J.D. Salinger son muchos más convencionalmente “realistas” que cualquiera encontrada en el teatro de vanguardia.” (Traducción de Roberto Pinheiro).

⁴¹ Martin Esslin, *The Theater of the Absurd*, New York, Penguin Books, 1961, p. 24, *apud* Roberto Pinheiro Machado, *op. cit.*, p. 115: “Busca expresar el sinsentido de la condición humana y la limitación del planteamiento racional a través del abandono de estrategias racionales y del pensamiento discursivo.” (Traducción de Roberto Pinheiro).

Saldaña o Remo Ceserani, frente a Perry Anderson, sitúan el inicio de la postmodernidad en el año 1950, a poco de acabar la Segunda Guerra Mundial. Según M^a del Pilar Lozano Mijares⁴², es lógico pensar en 1950, pues es después de la Segunda Guerra Mundial cuando se establecen en Occidente, en general, las democracias capitalistas estables y la sociedad de consumo, dejando a un lado las revoluciones contra lo impuesto y establecido, algo muy propio de la modernidad. Sin embargo, para esta crítica esto supone el fin de la modernidad, no el principio de la postmodernidad, como así lo reflejan los movimientos artísticos de la década de los 50 y 60, que continúan en ocasiones la estela de las vanguardias sin imponer un cambio radical de mentalidad.

Diferente es el *pop art* de los años 60, que sí recoge un cambio en la cosmovisión y se corresponde más acertadamente con el inicio de la postmodernidad. Perry Anderson⁴³ habla de tres sucesos históricos claves para que se inicie la postmodernidad: la desaparición de la burguesía y su moral, el desarrollo de la tecnología y un solo modelo político. Estos tres sucesos no se dan después de la Segunda Guerra Mundial, sino que habrá que esperar a las décadas de los años 60 y 70, donde el mayo del 68 francés es un momento decisivo, ya que en este suceso las izquierdas pierden las esperanzas, y prosigue una guerra fría que, tras un periodo de cierta calma política, culminará con el triunfo del capitalismo. Por tanto, como defienden Perry Anderson y M^a del Pilar Lozano, desde el fin de la Segunda Guerra Mundial hasta 1968, seguimos en la modernidad, solo que estamos en su etapa de decadencia final. Cuando los tres sucesos históricos marcados por Anderson se hacen realidad, ya podemos hablar de un cambio de cosmovisión,

⁴² Cfr. M^a del Pilar Lozano Mijares, *La novela española postmoderna*, Madrid, Arco/Libros, 2007.

⁴³ Perry Anderson, *Los orígenes de la postmodernidad*, Barcelona, Anagrama, 2000, pp. 116-126.

incluido el estético. En resumen, hasta que no finaliza la crisis de la modernidad, no se puede considerar iniciada la postmodernidad.

La postmodernidad se puede definir como la pérdida de sentido del yo y de la realidad, por ello está tan íntimamente ligada con el concepto de absurdo, ya que todo lo postmoderno suele ser absurdo. El hombre está anestesiado, porque ha perdido la fe en los grandes ideales, o metarrelatos en palabras de Lyotard⁴⁴, uno de los grandes teóricos de la postmodernidad. Lo realmente importante es la individualidad, el presente y el hedonismo frente a la recuperación de la utopía. El mundo se ha difuminado en la incertidumbre, en la esquizofrenia, en los múltiples yoés, atrapados o bien en la realidad virtual que facilita el desarrollo de la tecnología o bien en la hiperrealidad de la que los *mass media* son los grandes fabricantes.

En el ámbito español, el término 'postmodernismo' fue empleado ya en 1934 por el crítico Federico de Onís, pero la lexía 'postmodernidad' no se utilizará con asiduidad hasta la década de los 80. El diccionario de la RAE define la postmodernidad como un "movimiento artístico y cultural de fines del siglo XX, caracterizado por su oposición al racionalismo y por su culto predominante de las formas, el individualismo y la falta de compromiso social", y el postmodernismo como un "movimiento cultural que, originado en la arquitectura, se ha extendido a otros ámbitos del arte y de la cultura del siglo XX, y se opone al funcionalismo y al racionalismo modernos"⁴⁵.

Lo cierto es que, aunque se pueden enumerar características generales de la postmodernidad y el postmodernismo, resulta difícil dar una definición precisa y cerrada de ambos movimientos, ya que estas tendencias pretenden romper con todo

⁴⁴ Cfr. Jean Francois Lyotard, *La condición postmoderna: informe sobre el saber*, traducción de Mario Antolín Rato, Madrid, Cátedra, 2000; el concepto es retomado por M^a del Pilar Lozano Mijares, *La novela española postmoderna, op. cit.*, p. 28.

⁴⁵ www.rae.es [Fecha última de consulta: 26/02/2020].

lo impuesto por la razón, de ahí que sistematizar de manera lógica sus rasgos es ir en contra del espíritu mismo del concepto. En la postmodernidad, por tanto, el único astro regente es el caos, que tiene como base política un sistema democrático, caracterizado por aspirar a un orden a partir de ese caos. En estos sistemas democráticos, no hay verdades absolutas, sino que, como en las novelas postmodernas, y por extensión en las landerianas, “todo depende”. Esta democratización no solo se produce a nivel político, sino que también se da en el ámbito cultural, por lo que desaparecen las fronteras entre la alta y la baja cultura, predomina el eclecticismo y se sustituye al “hombre” por la “gente”. Según Giandomenico Amendola, “el parámetro *hombre* deriva directamente de la tradición de los modelos normativos y universales del humanismo; el parámetro *gente* hace referencia a la gente por lo que es y no por lo que tendría que ser”⁴⁶.

La fragmentación del mundo se plasma en la misma distribución de la ciudades, que son discontinuas, ciudades *collage*, y que obligan a su vez a los habitantes a que también lo sean; por esta razón, las identidades de los habitantes deben ser flexibles, cambiantes y tendentes al individualismo. Al igual que el concepto de ciudad histórica, el yo se desvanece, y se da paso a la máscara o a los múltiples yoes. Por tanto, el espacio en que vivimos, es creado y nos crea; el espacio ya no nos proporciona una verdad absoluta, sino inseguridades que provocan una fuerte crisis de valores en sus habitantes, consumidores de productos prefabricados donde el consumo se impregna de un tono sentimental como si de una nueva mitología se tratase. Una vez perdida la fe en los grandes relatos, en el mundo postmoderno solo están presentes los “pequeños relatos”, según

⁴⁶ Giandomenico Amendola, *La ciudad postmoderna. Magia y miedo de la metrópolis contemporánea*, Madrid, Celeste Ediciones, 2000, p. 70; citado por M^a del Pilar Lozano Mijares, *La novela española postmoderna, op. cit.*, p. 17.

terminología de Lyotard⁴⁷. Las tecnologías de la información, los medios de comunicación de masas así como la industria cultural cumplen el papel que antes poseían los mitos. En el campo ideológico, se fluctúa entre el nihilismo, bajo el principio de que nadie puede imponer sus creencias y valores a nadie, y el neofascismo, que provoca los fundamentalismos propios de las ultraderechas, muy en boga en pleno siglo XXI.

Aparece un nuevo grupo social, los BoBos, que, según David Brooks⁴⁸, es un neologismo formado por las palabras *bourgeois* (burgueses) y *bohemians* (bohemios). Este concepto resume el eclecticismo postmoderno, así como los valores que se han aceptado y negado a la vez en la sociedad: el capitalismo contracultural, el consumo inteligente, el respeto por el medio ambiente, el gusto por su mundo laboral del que rechazan el abuso y la opresión, la vuelta a una cosmovisión *quasi* trascendental de la vida y la defensa de lo políticamente correcto (rechazo del racismo, de la homofobia, del materialismo excesivo y del antiintelectualismo, por un lado, y defensa del absoluto presente, lo tolerante y la individualidad en la comunidad, por otro). Según Pilar Lozano, es Giandomenico Amendola quien mejor define las características de los yoes postmodernos y de la ciudad, similares a las que teóricos de tanto renombre como Vattimo, Lyotard o Jameson ofrecen para los conceptos de postmodernidad y postmodernismo:

Características constantes de la experiencia urbana postmoderna son: indeterminación (ambigüedad, indeterminación y fracturas); fragmentación (la ruptura de los metarrelatos, la valoración de las diferencias, la fragmentación, el *parchwork* y el bricolaje proyectual); decanonización (deslegitimación masiva de

⁴⁷ Cfr. Jean F. Lyotard, *op. cit.*, *apud* M^a del Pilar Lozano Mijares, *op. cit.*, p. 23.

⁴⁸ Cfr. David Brooks, *BoBos en el paraíso. Ni hippies ni yuppies: un retrato de la nueva clase triunfadora*, Barcelona, Mondadori, 2001. El concepto es retomado por M^a del Pilar Lozano Mijares, *La novela española postmoderna*, *op. cit.*, p. 23.

los códigos y las convenciones, de los metalenguajes, la desmitificación y el parricidio de masas, subversión y revuelta); crisis del yo y falta de profundidad (la identidad como problema y la difusión de identidades ligeras y cambiantes); hedonismo y búsqueda de la belleza (sustitución del principio de utilidad con el de placer, admiración de la belleza como valor difundido); valoración de lo impresentable y de lo no representable; ironía, hibridación; parodia, travestismo, pastiche (la reducción del pasado al presente y la reproposición de la equitemporalidad heideggeriana en clave irónica y postmoderna); carnavalización (la vida como juego, el antifaz y la fiesta); protagonismo y participación (la ciudad como *work in progress* abierto a los significados de cada uno); subjetivismo (la primacía de la construcción individual, el individuo partidario de sí mismo, coexistencia de diversas hipótesis, incluso en conflicto, del mundo); casualidad y estocástica (caída de la previsibilidad y de la predeterminación, primacía de la casualidad y de la probabilidad)⁴⁹.

Como vamos a tener oportunidad de apreciar en los dos apartados posteriores, cabe decir que muchos de los rasgos expuestos por Amendola en esta cita se van a poner de manifiesto en la novela postmoderna, ya que no debemos olvidar que las producciones artísticas se ven fuertemente influidas por el contexto histórico cultural en el que se producen.

El intento de realizar una teoría de la novela postmoderna es harto complicado, puesto que en cada uno de los teóricos que lo han intentado, como por ejemplo, Ihab Habib Hassar, John Barth o, por citar otros más recientes como Larry McCaffery, Aron Kibédi Varga o Theo D'haen, domina una sensación de caos. Aunque todas las propuestas aportan aspectos interesantes a la teoría de la novela postmoderna, no son suficientes para esclarecer la cuestión. Según Lozano Mijares, de ellas podemos extraer las siguientes conclusiones:

⁴⁹ Giandomenico Amendola, *La ciudad postmoderna. Magia y miedo de la metrópolis contemporánea*, op. cit., pp. 71-72. La cita es reproducida por M^a del Pilar Lozano Mijares, op. cit., p. 26.

La narrativa postmoderna se sitúa originalmente en Estados Unidos y los países hispanoamericanos; [...] no hay un consenso claro sobre quién pertenece al posmodernismo –no solo en el campo de la narrativa– ni cuáles son sus límites cronológicos; [...] la novela postmoderna bebe directamente de los autores pertenecientes a aquello que hemos estado denominando modernidad heterodoxa; y que no supone una oposición directa al modernismo sino, en muchos aspectos, una continuidad, pero que dicha continuidad se confunde a menudo con la identificación plena, con lo que muchos autores modernos comienzan a ser designados posmodernos, como Borges, Nabokov o Beckett⁵⁰.

En el contexto de este caos teórico, hay que hacer hincapié en la idea de que, a partir de los años 70, se pueden diferenciar dos maneras de hacer novela. Por un lado, las novelas que respetan los cánones tradicionales y, por otro, la “nueva novela” que rompe con todas esas convenciones y que conocemos como “novela experimental”, lo que ocurre, por ejemplo, con el *nouveau roman* francés o la narrativa del *boom* hispanoamericano, movimientos que pueden considerarse como precedentes de la novela postmoderna. Esta “nueva novela” se caracteriza por la ruptura de las convenciones decimonónicas referidas al tiempo, la conciencia, la identidad, el lenguaje, y al trazado del argumento y del personaje basado en una sucesión lógica. Todo ello conlleva que se otorgue un papel capital a la metaficción, que invita al lector, al no poseer significados estables, sino ambiguos, a estar atento para descifrar el mensaje último del texto. En este tipo de novelas, no solo el escritor crea significados, sino que también el lector lleva a cabo su proceso de re-creación, como ocurre en muchas de las obras de Luis Landero.

Sin embargo, las primeras novelas reconocidas como postmodernas no se corresponden estrictamente con las características de las novelas experimentales. Así, por ejemplo, según Lozano Mijares, los primeros relatos postmodernos se sitúan

⁵⁰ Ma del Pilar Lozano Mijares, *La novela española postmoderna*, op. cit., p. 144.

en Estados Unidos, escritos por autores como Doland Barthelme, John Barth, Thomas Pynchon, Robert Coover, Stanley Elikin, Donde Lillo, John Jaekes, Kurt Vonnegut, Ronald Suckenic, Ishmael Redd, Walter Abish y William Gass. A ellos se les agregan otros como Italo Calvino, Antonio Tabucchi o Umberto Eco en el ámbito italiano, el inglés John Fowles y el argentino Manuel Puig junto otros escritores hispanoamericanos. Lozano Mijares apunta una serie de rasgos que se pueden extraer de estas narraciones, útiles para un acercamiento teórico a la novela postmoderna, como los siguientes:

Precedentes claros en Jorge Luis Borges, Samuel Beckett y Vladimir Nabokov; influencia de los medios de comunicación de masas y de la tecnología, cuya consecuencia directa es el uso del lenguaje visual que incorpora los efectos de la televisión y el ordenador; muerte del argumento en sentido tradicional, producida por la crisis de la interpretación y la certidumbre, que lleva a la confusión de las relaciones entre el autor y personaje, y a la parodia del autor como padre, pero retorno a la narratividad mediante una nueva mimesis; crítica de los conceptos propios de la narrativa tradicional lineal e idea de originalidad, sustituida por la asunción y exaltación irónica de la intertextualidad y la metaficción (reflexión de la novela sobre sí misma, pero con un tono irónico: contaminación, pastiche, parodia, cita)⁵¹.

Por consiguiente, puede afirmarse que la novela postmoderna normaliza todo lo que la novela experimental asume como reivindicación y ruptura, y que, en ocasiones, vierte en obras literarias que aparentemente vuelven a las convenciones de las novelas tradicionales, realizando al fin y al cabo una especie de *contrafacta* mediante la ironía, el pastiche o la parodia. Por esta razón, muchos teóricos, frente a no pocas discrepancias, consideran que la novela experimental pertenece a la

⁵¹ *Ibíd.*, p. 46.

modernidad. Todo ello provoca una gran confusión en la clasificación de las novelas, ya que a veces se identifica novela experimental con novela postmoderna cuando no es siempre así y, por el contrario, hallamos novelas postmodernas que se insertan dentro de la “vieja novela”, como es el caso de la mayoría de la narrativa española de los años 80, por ejemplo. Al respecto es interesante recoger la postura de Lozano Mijares que, tomando como referencia un artículo del crítico John Barth⁵², opina que la narrativa postmoderna es “una síntesis o trascendencia de la antítesis realismo burgués-modernismo, una superación ecléctica de las oposiciones entre realismo e irrealismo, entre forma y contenido, entre compromiso y evasión”⁵³.

En definitiva, cabe señalar que la narrativa postmoderna no presenta una serie de rasgos estilísticos fijos, sino un cambio radical de cosmovisión que implica un salto de lo epistemológico a lo ontológico; o sea, en vez de poner de manifiesto la constante lucha del sujeto con el mundo, se afana por crear mundos posibles para ese sujeto de manera ficcionalizada. Por consiguiente, se debe concluir que es más conveniente hablar de textos postmodernos que de autores postmodernos, ya que de una misma pluma pueden salir novelas genuinamente postmodernistas y otras más reconociblemente modernas. Ahora bien, aunque la novela postmoderna no se pueda entender como un conjunto compacto con unos rasgos determinados y estables, María del Pilar Lozano Mijares establece una serie de características comunes que nos pueden ayudar a delimitar este tipo de novela, y que se resumen a grandes rasgos en las siguientes⁵⁴:

a) *El mundo como problema ontológico.*

⁵² John Barth, “Literatura postmoderna”, *Quimera*, 46-47 (1985), pp. 11- 21.

⁵³ M^a del Pilar Lozano Mijares, *La novela española postmoderna, op. cit.*, p. 149.

⁵⁴ *Ibíd.*, pp. 154-197.

La novela ya no refleja la mimesis aristotélica que representa un mundo organizado por una sucesión lógica de acontecimientos. Ya en la modernidad, la realidad es concebida de manera caótica, aunque el sujeto todavía tiene la capacidad de organizarla; sin embargo, en la postmodernidad el escritor va más allá, porque no solo percibe la realidad de manera caótica y fragmentada, sino que también percibe su subjetividad de la misma manera, con lo cual no se ve con la capacidad para reorganizar esa realidad. La relación con la realidad ha perdido el referente, por lo que la realidad se desdibuja, y el autor adopta el prisma de lo irónico y lo lúdico, ya que ha asumido la imposibilidad de cualquier explicación y opta por reflejar cómo se enfrenta a ella.

b) El sujeto débil de representación: autor, narrador, personajes, lector.

El sujeto en la novela postmoderna se ve incapaz de generar un sentido coherente de la realidad; no queda claro el límite entre la realidad y la fantasía, sino que ambas coexisten de manera poco delimitada hasta el punto de que se superponen. Es lo que Jameson ha llamado el sujeto esquizofrénico⁵⁵, muy presente en las novelas de Landero, del que Gregorio Olías, alias Faroni, es un excelente representante. Es muy habitual que estos personajes no conciban su narración personal como un relato unitario que aporta seguridad, sino que solo creen en la evocación de la palabra. Como señala Lozano Mijares:

El sujeto posmoderno [...] imprime a los protagonistas de las novelas un afán de deconstrucción no solo de su propia identidad y psicología, sino también de su relación o, más bien, incapacidad de relación con los otros. Veremos más adelante cómo influye en los contenidos de las novelas: percepción esquizofrénica de la realidad, incomunicación, fragmentación de las emociones, pérdida de sentido del

⁵⁵ Véase Irina Vaskes Sanches, "Posmodernidad estética de Frederik Jamenson: pastiche y esquizofrenia", *Praxis Filosófica*, 33 (2011), pp. 53-74.

mundo, paranoia espacio-temporal, ausencia de relación entre el cuerpo y la mente⁵⁶.

Esta deconstrucción del yo influye en la narración en el modo de presentarse el autor, el narrador y los personajes. En relación al autor postmoderno, debemos decir que ya no se trata de un creador omnipotente, sino que es más bien un ser errante al servicio de la exploración y el descubrimiento, conducente siempre a la incertidumbre, de ahí que siempre esté condenado a la búsqueda ontológica que proyectan las técnicas polifónicas utilizadas cuya maraña dificulta a veces la inteligibilidad del texto. La visión caleidoscópica de la realidad llega a su cumbre cuando irrumpe en la ficción la voz del autor. En el postmodernismo, el autor se hace explícito para ficcionalizarse y así se desrealiza como ente histórico. Es asimismo muy recurrente el uso de la autobiografía, rasgo este muy común también en Landero, lo que permite desplazarse a un nivel ontológico superior, en apariencia “más real” por efectos del pacto autobiográfico urdido. Este nivel en ocasiones aparece como una línea yuxtapuesta que inserta más niveles ontológicos, al igual que otras técnicas como, por ejemplo, la inserción de personajes de otras novelas.

En cuanto al lector, como estrategia de seducción, el autor suele utilizar una segunda persona para apelarlo, e incluye la agresión verbal, el insulto o la amenaza que lleva consigo una ruptura de los límites entre autor y lector para provocar una reacción en los receptores. Por otra parte, es recurrente la metáfora del silencio relacionada con el miedo a la página en blanco. Así, en la novela postmoderna, hay una obsesión por no dejar de hablar, como les ocurre a los personajes de *Retahílas* de Carmen Martín Gaité o de *El jinete polaco* de Antonio Muñoz Molina, y como se aprecia en la totalidad de las novelas de Luis Landero.

⁵⁶ M^a Pilar Lozano Mijares, *La novela española postmoderna*, op. cit., p. 167.

c) Espacio heterotópico y confusión temporal.

En la novela realista y moderna, tenemos un sujeto que organiza el espacio y el tiempo; sin embargo, en la novela postmoderna, como el sujeto se desvanece, el tiempo y el espacio narrativo sufren las mismas consecuencias; por ese motivo nos hallamos en un no tiempo anclado en el presente y en un no lugar. Tanto el no tiempo como el no lugar se caracterizan por ser heterogéneos, múltiples, discontinuos, indeterminados y yuxtapuestos; esta es la razón de que se construyan y deconstruyan a la vez. Es lo que Foucault denomina “heterotopía”⁵⁷ y McHale, “la Zona”⁵⁸. Algunos no-lugares por excelencia son los centros comerciales, las estaciones, las gasolineras, los gimnasios, los aeropuertos, las urbanizaciones y también las ciudades que, con el desarrollo de la globalización, cada vez son más parecidas. Como muy bien apunta M^a del Pilar Lozano:

Sumido en un presente plano y espacial, el narrador posmoderno recupera el pasado sin abandonar nunca su óptica presente, por lo que la reactualización de la historia solo se llevará a cabo interiorizándola y deconstruyéndola mediante el uso de simulacros y fragmentos, mezclados eclécticamente (...) Como el espacio, el tiempo en la narrativa postmoderna es un no- tiempo, un tiempo del aquí y del ahora que no se distingue esencialmente del pasado, puesto que lo incluye como cita, pero incapaz de recordar o de proyectarse hacia el futuro⁵⁹.

d) Las macroestructuras de la novela postmoderna: metaficción, recursividad, pastiche, parodia, apropiación.

⁵⁷ Sobre dicho concepto, véase M^a Cristina Toro Zambrano, “El concepto de heterotopía en Michel Foucault”, *Cuestiones de Filosofía*, 21:3 (2017), pp. 19-42; en línea: <https://doi.org/10.19053/01235095.v3.n21.2017.7707>. [Fecha de la última consulta: 15/02/2022]

⁵⁸ Para este concepto, véase especialmente el capítulo tercero de Brian McHale, *Postmodernist fiction*, London, Routledge, 1987.

⁵⁹ M^a Pilar Lozano Mijares, *La novela española postmoderna, op. cit.*, pp. 173-174.

La duda ontológica, constante en la novela postmoderna, hace pensar al lector sobre si lo que se está contando, está realmente ocurriendo; por ello, es habitual que la novela postmoderna acuda reiteradamente a la metaficción. En la novela postmoderna, hechos ya narrados se desmienten e incluso se borran, lo que conlleva una crisis de los conceptos verdadero / falso. Por tanto, no existe una única verdad, sino verdades, y esto supone que los finales no sean ni abiertos ni cerrados, sino interrogativos, propugnando siempre un gusto por la circularidad. Los enigmas no se suelen resolver y esto, junto a lo anteriormente dicho, provoca un efecto desestabilizador. Por todo ello, los mundos y la ficción se suelen multiplicar con la superposición de varios niveles diegéticos, en terminología de Genette⁶⁰. Cada cambio de nivel implica una “estructura recursiva” que conlleva asimismo un cambio a nivel ontológico; incluso, en ocasiones, existen novelas donde los personajes son conscientes de su propia ficción.

Otro recurso que enfatiza el efecto desestabilizador es el “pastiche”, que suele ser una copia crítica de otros textos canónicos. Las novelas postmodernas se caracterizan por subvertir los modelos genéricos y formales, de ahí que utilicen la ironía y la parodia para así rechazar el alto valor que se daba a la originalidad en la modernidad. Así, por ejemplo, en Luis Landero encontramos continuamente esta forma de desestabilización. En *Juegos de la edad tardía*, se parodia al artista bohemio trasnochado; en *Caballeros de fortuna*, el realismo mágico; en *El mágico aprendiz*, a los hombres de negocios, etc. Todo ello con el fin de que se adquiriera un significado nuevo. Se puede decir que todo escritor postmoderno es incapaz de escribir un libro que no esté escrito ya. El concepto clave, por tanto, podría ser entonces el de “apropiación”, que se utiliza con fines irónicos, subversivos o incluso

⁶⁰ Véase Gérard Genette, *Figuras III*, traducción de Carlos Manzano, Barcelona, Lumen, 1989.

lúdicos, como ocurre en muchos libros de Luis Landero, donde palabras como “juego” o “magia” se imponen ya desde el propio título.

e) *Microestructuras del antidiscurso postmoderno.*

En cuanto a las microestructuras del antidiscurso postmoderno, hay que mencionar en primer lugar la “metáfora”, que adquiere una importancia capital para la discusión ontológica de la novela postmoderna, ya que en ocasiones este tipo de novelas pretende hacer real el sentido literal. El caos ontológico se intensifica porque surge la duda de si la metáfora es literal o no, lo que, llevado al extremo, puede provocar una anulación de lo “real”. Por consiguiente, se hace real algo que supuestamente no existe, y ello conduce a la alegoría, que en el postmodernismo suele utilizarse con fines paródicos. Es muy habitual que las alegorías, sobre todo en el marco de la postmodernidad, tengan diversas y diferentes interpretaciones, de ahí que la novela postmoderna se caracterice por una indeterminación absoluta. Estos mecanismos desvían al receptor del mundo representado hacia el medio que pretende proyectar ese mundo, que es de carácter puramente lingüístico; por esta razón, se cae irremediabilmente en la metaficción, otro de los rasgos fundamentales en la narrativa postmoderna. Sin embargo, ese *livre sur rien* (“libro sobre nada” flaubertiano) nunca suele ser sobre la nada totalmente, porque irremediabilmente las palabras siempre proyectan un mundo que acaba significando. Por este motivo, en la narrativa postmoderna, la recreación del mundo va ligada a un juego de palabras, como ha señalado Lyotard⁶¹.

Complementariamente, Iris Zavala⁶² relaciona el concepto de polifonía bajtiniano con la narrativa postmoderna y su gusto por la carnavalización y la

⁶¹ Cfr. Jean Francois Lyotard, *La condición posmoderna*, op.cit.

⁶² Cfr. Iris Zavala, *La postmodernidad y Mijail Bajtin. Una poética dialógica*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991, estudio referido oportunamente por M^a del Pilar Lozano Mijares, op. cit., p.182.

intertextualidad, puesto que todas estas herramientas son muy eficaces para la proliferación de conflictos ontológicos que afectan a la novela como manifestación de un mundo real de la experiencia que contribuye a la fragmentación.

f) Núcleos temáticos

Remo Ceserani⁶³ afirma que las claves temáticas de la novela postmoderna son las siguientes:

1. El sujeto y su realidad corporal y sentimental. El sujeto ya no está herido y alineado como en la modernidad ni tampoco representa a una colectividad, sino que es producto del lenguaje, como ponen en boga las teorías postestructuralistas. Por esta razón, el sujeto debe aparecer como identificación, bien ideológica o bien simbólica, siempre debilitado, descentrado y fragmentado. La fragmentación no solo se pone de manifiesto a nivel sentimental, sino también corporal, de ahí que sean recurrentes temas como el travestismo o la transexualidad en el campo sexual, o la teatralización de los gestos y los comportamientos, como es el caso de numerosas novelas de Luis Landero. El personaje es icono de sí mismo y se convierte en un personaje ficticio.

2. El tiempo y la historia. La postmodernidad acepta la caducidad, el caos, la discontinuidad; ya no hay pasado ni futuro, sino que estamos ante un presente eterno, donde el pasado es manipulado y el futuro emana nostalgia.

3. La naturaleza está dominada y colonizada por el individuo, puesto que los productos naturales son asimismo productos de mercado, que compiten alternativamente con productos industriales producidos en serie, por lo que connotan un valor cultural e ideológico refinado.

⁶³ Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Turín, Bollati Boringhieri, 1997, *apud* M^a del Pilar Lozano Mijares, *La novela española postmoderna*, *op. cit.*, p.184.

4. El espacio, al igual que el individuo, aparece fragmentado, descentrado, laberíntico y tratado irónicamente a veces. Es transformado en un enorme centro comercial, organizado para el consumo de masas.

Todos estos *leitmotifs* llevan a una conclusión final, a saber, la pérdida del sentido del yo y la realidad que conduce a la muerte de la utopía y el nacimiento del hedonismo, pilares básicos de la novela postmoderna. En este sentido, podemos decir que la postmodernidad es pragmática, centrada en el consumo generalizado, en la industria de la cultura de masas y en el ideal burgués del éxito individual; pero también defiende otras alternativas, como el rechazo al sistema. Ni la postmodernidad ni la novela postmoderna pretenden restaurar los valores perdidos, pues saben que es imposible, puesto que la revolución que se deberá hacer siempre estará por llegar y nunca se llevará a término. La única solución es un pacto con todas estas problemáticas, puesto que los radicalismos están desterrados. Aboga pues, por la tolerancia. Según Lozano Mijares:

Esta tolerancia se concibe como única manera de reconocer la creciente pérdida de sentido en el mundo y, aun así, seguir viviendo: aprobar el caos dentro del cual el individuo acepta vivir y adoptar la ética superviviendo al proceso de fragmentación de las grandes certezas. El sujeto postmoderno reconoce, entre resignado e irónico –como los personajes de Luis Landero (el paréntesis es mío)–, la imposibilidad de refugiarse en el pasado; debe asumir el presente, lo contingente, lo cotidiano no heroico y lo individual, ante el desengaño de lo público. La reprivatización de la novela española de los ochenta [...] se relaciona con esta autorización tácita del abandono de toda responsabilidad que no sea hacia lo privado, mostrando una conformidad con la realidad circundante que no siempre es pasiva y silenciosa⁶⁴.

⁶⁴ Ma del Pilar Lozano Mijares, *La novela española postmoderna*, op. cit., p.186.

En la postmodernidad, se sustituye la conciencia colectiva por la individual, así como la participación social en la vida diaria; pero, si bien se piensa, esto también conlleva un compromiso político en un sentido ético, por lo que estamos en una politización ambigua, polivalente y confusa, como ocurre con todos los elementos de la postmodernidad. Por tanto, ya no existen grandes empresas ni grandes ideales, sino que la vida humana es un conjunto de momentos sincrónicos en los que unas veces se gana la partida, y otras se pierde, contra unos jugadores o actores que quedan involucrados y que interpretan un papel al más puro estilo del *gran teatro del mundo* calderoniano. El arte ya no sirve de instrumento de salvación como ocurría en las vanguardias, sino que ahora se defiende el hedonismo y se descarga la función artística de esa misión trascendente. Por esta razón, la novela postmoderna textualiza siempre lo lúdico, casi siempre unido a la parodia, para dejar ver que es inútil volver al pasado, pero que tampoco tiene sentido creer en un futuro mejor, puesto que lo realmente importante es aferrarse al presente donde el juego y la casualidad rigen el mundo y su representación, reducido a redes flexibles de “juegos de lenguaje”, según la denominación de Lyotard⁶⁵. Por ello, la novela postmoderna en clave paródica convierte el juego de vivir y narrar en una nueva ética, como ocurre en el final de *Absolución* de Luis Landero, lo que, en ocasiones, sirve para distanciarnos de las grandes o pequeñas tragedias que sufren estos seres postmodernos, y que nos hacen ver la levedad de problemas en apariencia trascendentales, así como “nos enseña (...) 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”⁶⁶.

⁶⁵ Véase Jean Francois Lyotard, *La condición posmoderna*, op.cit.

⁶⁶ M^a del Pilar Lozano Mijares, *La novela española postmoderna*, op. cit., p. 188.

g) *Unión de la novela con la vida: cultura de masas y democratización estética*

Por último, hay que hablar de un elemento que también es importante tener en cuenta, como es la literatura como objeto de consumo y la masificación del arte. Los detractores de la cultura de masas hablan de la reducción del valor estético o la *idiotización* del consumidor, aunque, por otro lado, encontramos defensores que afirman que la cultura de masas contribuye a la regla de adecuación a la media intelectual, el acceso al beneficio de la cultura a masas que antes estaban excluidas, la no discriminación de diferentes criterios estéticos, la sensibilización del hombre contemporáneo frente a la realidad de su mundo, la introducción de nuevos modos de hablar y esquemas perceptivos, etc. La novela postmoderna, con mecanismos como la intertextualidad, tanto proveniente de textos canónicos como de lo que se viene denominando *paraliteratura* (*bestsellers*, letras de canciones, series de televisión, cine, culebrones, tradición oral y folclórica, etc.), da lugar a una deconstrucción de la diferencia entre la baja y la alta cultura poniendo ambas al mismo nivel, como vemos en las novelas de Luis Landero, donde se mezclan los modelos propios del cine negro y de aventuras con intertextos claros de Garcilaso o Cervantes.

En síntesis, después de analizar las características de la novela postmoderna, hay que dejar claro, como muy bien hace Lozano Mijares, que no todas las novelas publicadas en la actualidad, o en las últimas décadas, son postmodernas, ni todas las novelas de un mismo autor tienen por qué serlo, ya que el concepto de novela postmoderna no es hermético, como la postmodernidad misma, sino que consiste en numerosas estrategias temáticas y formales que, a veces, contaminan las narraciones aparentemente experimentales o tradicionales. Así, Lozano Mijares, al hablar de la novela postmoderna española, afirma que el postmodernismo llega tarde a España debido a las circunstancias históricas, políticas y culturales, y

considera como punto de partida de la dicha clase de novela *La verdad sobre el caso Savolta* de Eduardo Mendoza, publicada en 1975. Asimismo, afirma que “tendremos que esforzarnos en no dejarnos engañar por el supuesto tradicionalismo de sus fórmulas para darnos cuenta de que esta tradición no está en estado puro, sino ironizada, parodiada, subvertida y, en fin, deconstruída”⁶⁷.

José Carlos Mainer⁶⁸, en una conferencia pronunciada en 1992 y editada posteriormente por Samuel Amell, hace un repaso de la trayectoria de la novela desde el fin de la novela social de los años 60 hasta la reivindicación del sentimiento en las últimas novelas. Se refiere a expresiones como “regreso del sujeto por la vía de sentimientos”, “explorador de sus propias experiencias”, “mezcla inextricable de fantasmas y realidades”, “pacífica e inexorable confusión de los tiempos”, etc. En síntesis, Mainer viene a decir que la nueva novela española se caracteriza por mezclar la realidad y la ficción, el pasado y el presente, la vida y la escritura, abandonando el concepto de mimesis realista en un contexto donde no existen ya las culpas sociales o colectivas, y se enfatiza la inseguridad y el caos del mundo expresado con introspección (todas estas expresiones, por cierto, conectan con las características de la novela postmoderna expuestas *supra*); seguidamente, presenta una lista de autores representantes de esta nueva novela, donde incluye al autor objeto de nuestro estudio, Luis Landero; junto a él, nombra a José María Merino, Antonio Muñoz Molina, Juan José Millas, Eduardo Mendoza, Luis Mateo Díez, Lourdes Ortiz, José María Guelbenzu, Clara Janés, Javier Marías, Félix de Azúa, Soledad Puértolas o Rosa Montero. Sin embargo, ni Mainer ni muchos otros críticos literarios hacen referencia a la etiqueta de “novela postmoderna”; quizás haya que

⁶⁷ *Ibíd.*, p. 197.

⁶⁸ José Carlos Mainer, “1985-1990: Cinco años más”, en Samuel Amell (ed.), *España frente al siglo XXI. Cultura y literatura*, Madrid, Ediciones Cátedra/ Ministerio de Cultura, pp. 15-51.

esperar al estudio de Gonzalo Navajas, de 1987, pionero en hablar de la realidad de la novela postmoderna española, cuyo título es claramente ilustrativo: *Teoría y práctica de la novela española postmoderna*. Pero es Pilar Lozano Mijares⁶⁹ quien define de manera más o menos sistemática las características de la novela postmoderna española y llega a las siguientes conclusiones:

1. España es una sociedad postmoderna desde aproximadamente la Transición democrática, y muchas novelas comparten los rasgos postmodernistas de la sociedad y de la narrativa occidental de las dos últimas décadas.

2. La novela experimental, final de la *episteme* moderna, es un antecedente de la novela postmoderna española sin ser novela postmoderna española.

3. No toda novela española posterior a 1975 es postmoderna, puesto que no existe *una* novela española postmoderna, sino una serie de *estrategias narrativas* que son consecuencia de la *episteme* postmoderna en España.

En definitiva, podemos afirmar que, tanto por las características expuestas por Mainer y por su listado de autores así como por los rasgos más explícitos definidos por Pilar Lozano Mijares, las novelas de Luis Landero se pueden considerar novelas postmodernas, donde aparece, entre otras, una destacada característica que trataremos de demostrar en esta tesis doctoral, a saber, la subversión mediante la parodia de los géneros convencionales y las tradiciones literarias derivadas del absurdo desde el expresionismo hasta el existencialismo.

⁶⁹ M^a del Pilar Lozano Mijares, *La novela española postmoderna*, *op. cit.*, p. 232.

4. EL ABSURDO EXPRESIONISTA KAFKIANO EN LA NARRATIVA DE LUIS LANDERO

Como ya hemos expuesto con anterioridad, la influencia de Franz Kafka en Luis Landero es más que notoria, ya que, además de apreciarse en su producción, son numerosísimas las citas que el escritor extremeño dedica al autor praguense en diversas entrevistas para diferentes medios. En la entrevista concedida en El Café Comercial, Landero sigue en la órbita de otras aparecidas en la prensa, es decir, reconociendo y admirando la figura de Franz Kafka, incluso relacionándolo con el concepto de “realismo mágico”. Al preguntarle por los autores del “realismo mágico” que admira, es sorprendente y significativo que comience a hablar de Franz Kafka antes que de los autores hispanoamericanos:

El realismo mágico es una palabra que aparece [...] en 1925 en la *Revista de Occidente* [...]. Y está inventada respecto al expresionismo alemán que efectivamente es real, pero a veces mágico. No hay nada más que ver las películas de Einsestein, *El Gabinete del Doctor Caligari* o, por leer, a Kafka, que al fin y al cabo, está dentro de la estética expresionista. Y a mí es la estética que más me ha influido, el expresionismo, sobre todo el expresionismo alemán, que lo podemos encontrar aquí a la española como es el caso de Valle. Ese expresionismo, esa estilización grotesca de la realidad, para mí es con lo que más me identifico. Quizás también porque en los cuentos orales hay algo de todo esto⁷⁰.

En esta misma entrevista, Landero da pistas sobre los aspectos que más le han influido de Kafka y confiesa:

⁷⁰ Entrevista a Luis Landero, *op. cit.*, reproducida en anexo, p. 397.

A mí Kafka lo que me ha enseñado es a aquilatar, a encontrar mi manera de ver el mundo, ese verlo desde el extrañamiento, el decir cosas humorísticas con una gran seriedad, como Buster Keaton. Buster Keaton tiene una cara muy seria, ese es el estilo de Kafka, pero está al servicio de una visión absurda del mundo⁷¹.

Pero no solo considera a Franz Kafka una clara influencia para su escritura a título individual, sino que en sus artículos periodísticos, publicados en *El País* y posteriormente recopilados en el libro titulado *¿Cómo le corto el pelo, caballero?*, recoge un texto titulado “Actualidad de Kafka”, donde reconoce al escritor checo como centro del canon y el creador de la pesadilla moderna por esa capacidad suya consistente en la confusión delirante entre lo público y lo privado:

Definitivamente, habrá que resignarse a la catástrofe de que Kafka sea el autor más emblemático de nuestro siglo. Hasta Harold Bloom, tan accidental y a la vez tan obvio en su escrutinio literario como puede serlo un frutero servicial y taimado al despachar un kilo de tomates, un poco a regañadientes se ha avenido también a situarlo en el centro del canon⁷².

Por todas estas razones, es conveniente realizar un estudio sobre la influencia del absurdo expresionista kafkiano en la novelística landeriana⁷³.

⁷¹ *Ibíd.*, p. 395.

⁷² Luis Landero, *¿Cómo le corto el pelo, caballero?*, Barcelona, Tusquets, 2004, p.79. Sobre el tono y la actitud discursiva proyectada en esta obra, puede verse Denis Vigneron, “La ironía melancólica de Luis Landero en sus conversaciones de peluquero”, en Béatrice Bottin y Bénédicte de Buron-Brun (coords.) *El humor y la ironía como armas de combate: literatura y medios de comunicación en España (1960-2014)*, Sevilla, Renacimiento, 2015, pp. 459-474.

⁷³ Sobre la asimilación que el escritor extremeño hace de Kafka, véase Fernando Valls Guzmán, “Breves notas sobre el Kafka de Luis Landero”, *Revista Cultural Turia*, 121-122 (2017), pp. 183-191.

4.1. Deslinde del concepto “kafkiano”

El término ‘kafkiano’ puede funcionar como un simple adjetivo; es decir, hablamos de kafkiano cuando nos referimos a elementos propios de este autor como, por ejemplo, sus novelas, su biografía, su entorno, etc. Sin embargo, si sustantivamos el adjetivo mediante el artículo “lo”, la dimensión significativa del concepto cambia, puesto que pasa a designar una categoría estética de indudable vigencia y enorme alcance. Este segundo concepto es la que interesa a nuestro estudio y es el que, mediante un proceso de desplazamiento lingüístico, recoge el Diccionario de la RAE en la tercera acepción: “Dicho de una situación: absurda, angustiosa”⁷⁴. Sin embargo, la categoría estética de lo kafkiano ya cuenta con precedentes, como indica Leopoldo La Rubia, quien, partiendo del postulado *ex nihilo, nihil*, propone como antecedentes la *ostranenie* (extrañamiento) y el *poshlost* (diabólico + cómico) de la tradición literaria rusa, que más bien se encuadran dentro de técnicas o tropos literarios, así como *lo siniestro*, que proviene a la vez de *lo sublime*, propio del Romanticismo, sin dejar atrás otros movimientos aún más pretéritos como el teatro *yiddish* judío que surge en la Edad Media. No obstante, Leopoldo La Rubia reconoce oportunamente que, a pesar de posibles influencias anteriores, la obra de Kafka es tan peculiar y original que se aleja de cualquier clasificación, de ahí que su modo de escribir se haya elevado a categoría estética, y señala al respecto: “Se puede decir sin temor a exagerar que hay algo característico en la narrativa kafkiana que le es propio, genuinamente personal y específico. Probablemente nunca, afortunadamente, se desentrañarán todos los secretos de Kafka”⁷⁵.

⁷⁴ www.rae.es [Fecha última de consulta: 28/02/2020].

⁷⁵ Leopoldo La Rubia de Prado, *Kafka: el maestro absoluto. Presencia de Kafka en la cultura contemporánea*, Granada, Universidad, 2002, p. 209.

No obstante, en lo que a nuestro estudio se refiere, intentaremos esclarecer los rasgos principales de la categoría estética de “lo kafkiano” aparecidos en la narrativa landeriana, basándonos en el análisis del (anti)héroe absurdo, en las características temáticas y estructurales, así como en los recursos retóricos, estilísticos y técnicos donde son destacables la técnica del extrañamiento o la retórica de la incertidumbre, entre otros.

4.2. En el camino de los nuevos *quijotes*: el (anti)héroe absurdo moderno

En este apartado, pretendemos realizar un análisis de los personajes landerianos en relación con las características propias del (anti)héroe absurdo kafkiano, que tiene su más claro antecedente en el creador de la primera novela moderna, Miguel de Cervantes, y el personaje de don Quijote, de ahí el título de este epígrafe⁷⁶.

El primer rasgo que conviene reseñar es que estos personajes no poseen una identidad definida, ya que parten de una situación de crisis personal y existencial, lo que conduce a los autores a la creación de personajes perturbados, indefinidos, contradictorios, dotados de una fuerza desconcertante de raigambre dionisiaca que, en ocasiones, desemboca en una transformación y en una actuación exagerada e incluso violenta que roza el absurdo. Son, por tanto, (anti)héroes absurdos que coquetean con la locura. Todos estos rasgos, por cierto muy quijotescos, son asimismo propios de la estética expresionista absurda, como hemos puesto de relieve en el apartado dedicado al marco teórico.

En *Juegos de la edad tardía*, primera novela del autor, el personaje central, Gregorio Olías, alias Faroni, al igual que los personajes kafkianos, lucha

⁷⁶ Sobre la influencia cervantina y kafkiana en Landero, véase Raúl Manchón, “La presencia de Cervantes y Kafka en *Juegos de la edad tardía*”, *Revista de Estudios Extremeños*, 48 (1992), pp. 277-290.

quijotesca por sus ideales y contra las condiciones adversas que dificultan sus sueños; es decir, como buenos personajes absurdos, son inconformistas. Por ejemplo, Gregor, el personaje de *La metamorfosis* de Kafka (obsérvese la coincidencia con el nombre del personaje landeriano, así como su dedicación laboral: oficinistas grises), une todas sus fuerzas para no separarse de su vida humana, intentando levantarse de la cama para dar explicaciones a su jefe, aunque su voz sea ya la de un animal; K., protagonista de *El castillo*, pone todo su empeño para conseguir el puesto de agrimensor y ser aceptado en el castillo y en la sociedad del pueblo; Karl Rossmann, personaje central de *América*, obra póstuma del autor checo, se embarca, siendo un adolescente y con toda la ilusión contenida, para el Nuevo Continente en busca de fortuna, así como Gregorio, en *Juegos de la edad tardía*, persigue el ideal de ser un poeta bohemio e intelectual.

El mismo talante poseen los personajes principales del resto de novelas landerianas. En la segunda novela, *Caballeros de fortuna*, cada personaje sufre de delirios de grandeza. Por ejemplo, Esteban, a pesar de su inocencia, lucha por ascender al mundo de la clase alta atraído por el dinero, el lujo y el poder; Belmiro, el viejo ratón de biblioteca, se deja llevar en la edad madura por la pasión de un loco enamorado; el comerciante Julio descubre casualmente su don para la oratoria y la política, y trabaja duro para perfeccionarlo; el niño Luciano, a pesar de la fuerte atracción sexual por su maestra, sueña con ser un futuro cargo eclesiástico de gran importancia; y Amalia pretende encontrar al hombre de su vida y se debate entre el amor adolescente de su alumno Luciano y el amor más sereno de don Belmiro. A pesar de lo expuesto, es necesario hacer hincapié en que esta novela no es el mejor campo de estudio para el análisis del absurdo kafkiano, ya que se acerca más a una estética faulkneriana que kafkiana, como muy bien ha sabido ver Joaquín Marco:

JET sorprendió porque no era frecuente una novela *kafkiana* en España, ni siquiera en español. Y menos que contuviera la suficiente energía creadora para superar los normalmente estrechos límites de la sátira, incluso en el mismo Kafka son más frecuentes en los cuentos que en las novelas. Lo esperable, pues, parecía que Landero reapareciera con otra novela kafkiana aderezada con algún otro matiz, que permitiese apreciar cómodamente la continuidad sin renunciar al estímulo innovador. Pero no ha sido así. La segunda novela de Luis Landero es una novela faulkneriana que está siendo leída como si fuera un García Márquez extremeño, esto es, con las alas de la fantasía recortadas, porque el trópico no llega hasta el Gérova⁷⁷.

Tomás Moro, el personaje central de *El mágico aprendiz*, anhela formar su propia empresa en forma de cooperativa, y conseguir el amor y reconocimiento de la joven Martina. Emilio, protagonista de *El guitarrista*, aspira a convertirse en un tocador de guitarra profesional y se lanza a la aventura con su primo Raimundo en una gira por España para probar suerte. Los dos protagonistas de *Hoy, Júpiter* también tienen ansias de conseguir sus metas; por un lado, Tomás Montejo, profesor de Secundaria de Lengua Castellana y Literatura, sueña con escribir un gran ensayo y con el amor de una joven que parece estar sacada de un libro; por otro, Dámaso Méndez desea la venganza de quien le arrebató desde la infancia y la adolescencia el cariño y la aprobación de su familia, en particular de su padre, un pobre diablo fracasado que pretende redimirse con los éxitos que su hijo biológico no es capaz de cultivar. Lino, joven treintaero, protagonista de *Absolución*, decide huir días antes de su boda para aventurarse a ser un hombre de mundo y un ciudadano ejemplar que, en un arrebató, salva a una señorita del maltrato del novio. Hugo Bayo, de *La vida negociable*, peluquero de profesión, narra su vida a la manera de los pícaros, y

⁷⁷ Joaquín Marco, "La falsa inocencia: Luis Landero y Gustavo Martín Garzo", en Francisco Rico (dir.), *Historia y crítica de la literatura española*, Jordi Gracia (coord.) *Los nuevos nombres (1975-2000)*, vol. 9, tomo 2, Primer suplemento, Barcelona, Crítica, 2000, p. 398.

busca reconciliarse con el pasado de su madre y vivir como los grandes aventureros del cine del Oeste.

En *Lluvia fina*, Gabriel, profesor de instituto, profesión que comparte con Tomás Montejo y con el mismo Landero, sufre “épocas de euforia” en las que predomina el afán, como nos hace saber el narrador desde el capítulo primero. Asimismo, anhela publicar su tesis doctoral y ser un profesor de renombre. Sus hermanas, sobre todo Andrea, que personifica la locura, tiene también un carácter soñador que le hace parecer un personaje ajeno a este mundo, puesto que desde siempre ha basado su vida en la quimera de ser una gran cantante de heavy-metal o mística, culpando a su madre, con un carácter más práctico y realista, de no poder cumplir su sueño. Ya sus antepasados, tanto su padre como el tatarabuelo de Gabriel, el Gran Pentapolín –obsérvese como el nombre no está exento de connotaciones mágico-ridículas–, tenían un carácter soñador. El padre define al Gran Pentapolín como “ilustre antepasado (príncipe de los mares, músico, políglota, mago de los disfraces y soñador errante, cuya patria fue el mundo)” (20)⁷⁸. Del Gran Pentapolín tenían en casa un retrato que, según la madre dice saber, es producto de la fantasía del padre, que se esfuerza para que sus hijos sean capaces de vivir con vitalidad, energía y llenos de afán, y puedan conseguir todo lo que se propongan, frente a su clara antagonista, la esposa y madre de sus descendientes, que se caracteriza por su carácter agrio, negativo y excesivamente estricto y práctico.

Marcial, el protagonista de su última novela, *Una historia ridícula*, también sueña con llegar a ser un hombre instruido para poder conquistar a Pepita, una mujer culta de la alta sociedad. Para ello, a pesar de no tener muchos estudios,

⁷⁸ Se citará siempre por esta edición: Luis Landero, *Lluvia fina*, Barcelona, Tusquets, 2019, refiriendo entre paréntesis la/s página/s correspondientes.

aprende por sí solo y consulta todas las tardes temas diversos a través de la red. Por esta razón, se considera un hombre elocuente: “Quizá no resulte especialmente apuesto y llamativo, pero sí educado, discreto, concienzudo, culto y buen conversador” (11)⁷⁹.

Cabe añadir que, incluso en una obra con gran carga autobiográfica como *El balcón de invierno*, también Landero traza la personalidad de su padre, un hombre de campo que sueña con el progreso de la gran ciudad y que, en buena medida, es el sustrato biográfico en el que se basan muchos de sus personajes carcomidos por la obsesión de pretender ser lo que no son, al igual que don Quijote. Asimismo en el cuento titulado “Entonces”, incluido en el volumen *Entre líneas: el cuento o la vida*, donde el componente autobiográfico juega un papel capital, vuelve a insistir en la figura del padre, caracterizándolo como un hombre que “se pasó su vida adulta esperando algo y por eso tenía aquella manera laboral de sentarse” (57)⁸⁰, como si de Atlas se tratase, sosteniendo su inmensurable fardo existencial. Por eso, el autor extremeño confiesa en la entrevista en El Café Comercial:

Cervantes [...] fluye en todos y casi todo está en Cervantes. Cervantes alcanza a colonizar el gran tema del hombre que es el tema de la realidad y la ficción, de lo que quieres y no puedes, de la realidad y el deseo, del afán de trascendencia y de tu puta pertenencia a la realidad⁸¹.

Para conseguir los ideales, estos personajes necesitan una gran fuerza que les impulse a superar esa batalla tan cervantina entre la realidad y el deseo, y que se

⁷⁹ Se citará siempre por esta edición: Luis Landero, *Una historia ridícula*, Barcelona, Tusquets, 2022, refiriendo entre paréntesis la/s página/s correspondientes.

⁸⁰ En lo sucesivo se citará por esta edición, Luis Landero, *Entre líneas: el cuento o la vida*, Barcelona, Tusquets, 2001, indicando entre paréntesis la/s página/s correspondiente/s.

⁸¹ Entrevista con Luis Landero, *op. cit.*, reproducida en anexo, p. 396.

pone de manifiesto mediante un concepto muy recurrente: el 'afán'. En efecto, en la obra de Landero se insiste constantemente en ese concepto como fuerza motora para transformar al hombre y el mundo, idea, por cierto, muy propia de los expresionistas. Este afán, muy ligado a la 'voluntad' de Schopenhauer⁸², ya aparece desde la primera novela de Landero, y quizá es en ella donde se define mejor, ya que será el eje central del microcosmos temático en lo sucesivo.

El tema del afán lo hereda Gregorio, protagonista de su primera novela, de toda su familia, sobre todo de su tío Félix, quien desea hacer de su sobrino el gran hombre de sabiduría que ni su padre ni él mismo fueron. Con esta intención, consigue tres libros: una enciclopedia, un atlas y un diccionario. El episodio en que se narran estas andanzas no está exento de realismo mágico, aspecto que no solo acerca a Landero a García Márquez sino también a Kafka. Al respecto, Juventino Caminero afirma:

Con impunidad, y sin alevosía, se puede decir que Kafka juega al deporte del realismo mágico, como lo harán después casi de manera mecánica William Faulkner en *Come Down, Moses*, Carlos Fuentes en *La muerte de Artemio Cruz*, Juan Rulfo en *Pedro Páramo*, José Lezama Lima en *Paradiso* y Gabriel García Márquez, entre otros⁸³.

Esta historia se cuenta en el capítulo primero, donde Félix alude a lo extraordinario del suceso acaecido de la siguiente manera:

⁸² Cfr. Nuria Morgado, "La presencia de Schopenhauer y el *Buildungsroman* en *Juegos de la edad tardía* y *El guitarrista* de Luis Landero", *Siglo XXI, literatura y cultura españolas: revista de la Cátedra de Miguel Delibes*, 4 (2006), pp. 183-200. El motivo del afán, recurrente en la narrativa landeriana, sobre todo en su primera novela, ha sido muy atendido por la crítica; de manera más específica, recordamos los artículos de Fernando Valls, "Luis Landero: la conquista del afán", *Ínsula*, 522 (1990), p. 26, y Gonzalo Hidalgo Bayal, "La ficción y el afán: ensayo sobre Luis Landero", *Cuadernos hispanoamericanos*, 535 (1995), pp. 113-130.

⁸³ Juventino Caminero, *Literatura europea del Siglo XX. Corrientes, teoría, sistema y glosa*, Bilbao, Universidad de Deusto, 1992, p. 83.

Entonces ocurrió algo muy difícil de explicar, algo extraordinario que solo entiende quien lo prueba. Y es que empezamos a sentirnos inspirados y a combinar burlas y frases atrevidas. Habíamos perdido la vergüenza y nos comportábamos como dos verdaderos artistas. A mí eso nunca me había ocurrido, aunque en la relación que había hecho de mis cualidades no desdeñé la de orador, y tenía la seguridad de que si la ocasión llegaba a presentarse me hubiera salido un buen discurso, no importaba sobre qué. Eso mismo le pasaba a tu abuelo, que quería ser notario. ¿O es que no sabes que tu abuelo era notario y tu padre coronel, aunque de mentira, y que a eso le llamaban el afán. ¿Lo sabes? (43)⁸⁴.

Puede apreciarse cómo el narrador afirma que parecían dos verdaderos artistas, en el sentido de que debían ser creadores de su propia vida, idea que podemos asociar con la “evolución creadora vital” de la que habla Bergson, gran filósofo de cabecera del movimiento expresionista. Todo el afán que posee el tío Félix por hacer de él un hombre de provecho (le dice al final del capítulo 1: “Hijo, tú serás un gran hombre”) siembra una semilla en la personalidad de Gregorio que germinará en forma de Faroni. Este afán es definido por el abuelo de la siguiente manera: “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” (71). Será ese afán heredado el que lleve a Gregorio a cambiar su vida. Y es ese afán, provocador de la locura del tío Félix, el que arrastre a toda la generación a una especie de maldición, como si de magia se tratase. La maldición de la que habla Félix es el fracaso, pero lo positivo de haber perdido es el haberlo intentado; por tanto, es un ‘fracaso glorioso’, como posteriormente estudiaremos con más profundidad al hablar de la temática. A este respecto, Analía Vélez de Villa apunta:

⁸⁴ En lo sucesivo se citará por esta edición: Luis Landero, *Juegos de la edad tardía*, Barcelona, Tusquets, 2007, indicando entre paréntesis la/s página/s correspondiente/s.

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 la obra de Cervantes y la de Landero caben mejor dentro de los parámetros de la ‘filosofía del afán’ que dentro de las variables de la ‘filosofía del fracaso’⁸⁵.

Esta filosofía del afán de la que habla Analía Vélez conecta con la esperanza y el optimismo del artista expresionista sobre la regeneración de los seres humanos, idea que emerge de manera explícita en otras narraciones de Luis Landero.

En *El mágico aprendiz*, por ejemplo, Matías Moro, del mismo modo que Gregorio Olías, lleva una vida aparentemente feliz, pero al principio de la novela vagamente se pregunta por dónde habrían discurrido sus caminos vitales si hubiera tomado otros derroteros: “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” (16)⁸⁶. De la misma manera que el tío Félix imprime esa idea de “afán” en Gregorio, en el caso de la tercera novela landeriana será Pacheco, compañero de oficina de Matías Moro, quien intente convencerlo para que sea un líder empresarial y abandone su trabajo con el proyecto de fundar una cooperativa. Matías Moro, al principio, no está muy convencido, pero finalmente cae en la trampa del afán de Pacheco, descrito en el capítulo 3 como “figura del alto y moderno ejecutivo que aspiraba a ser” (58). Viste con trajes ceñidos y cruzados como buen comercial, y siempre va acompañado de su maletín, lleno de revistas especializadas de *marketing* y libros de inglés que estudia sin apenas provecho. Cuando alguna vez salen de la oficina y paran en el bar, son numerosas las ocasiones en las que

⁸⁵ Analía Vélez de Villa, “Red de afinidades e inversiones. Cervantes y Kafka en Landero”, *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 31 (2006), p. 198.

⁸⁶ En lo sucesivo se citará por esta edición: Luis Landero, *El mágico aprendiz*, Barcelona, Tusquets, 1999, indicando entre paréntesis la/s página/s correspondiente/s.

Pacheco comparte sus sueños de emprender una serie de negocios que podrían llevar a cabo, mientras los compañeros escuchan incrédulos: exportar faisanes, importar perfumes, comprar y vender excedentes de frutas, pararrayos, erizos de mar, césped artificial y un largo etcétera. “¿Es qué vosotros no tenéis ambiciones? ¿Pensáis seguir así, de simples oficinistas, toda la vida?” (59-60), pregunta ca sus compañeros y, acto seguido, los anima a hacer cursos, másteres, formación de recursos humanos, etc. “Hay que pensar en positivo” (60), insiste Pacheco, que finalmente acaba contaminando a sus compañeros de ese gran afán por mejorar.

En *El guitarrista*, Emilio, narrador y protagonista de la historia, recuerda que, cuando era joven, trabajaba en un taller y estudiaba en una academia nocturna para conseguir el título de Bachiller, aunque realmente no sabía aún lo que quería. Al igual que los dos personajes centrales anteriores, Gregorio Olías y Matías Moro, se deja influir por el afán de su primo Raimundo, quien le sugiere convertirse en guitarrista y hacer juntos una gira, una idea bastante más ambiciosa de la que propone su madre, representante de un afán mucho más práctico, quien le acusa de estar siempre medio dormido y no pensar en el porvenir:

“¿Te duermes?” “No.” “¿En qué piensas?” “En nada”. “Siempre dices lo mismo”. “Es que no pienso en nada”. “Pues deberías pensar en dormir menos y estudiar más”. “Estudio lo que puedo”. “Y pensar en el porvenir, que vas por la vida como si el futuro no fuese a llegar nunca [...]. Eres un farraguas, Émil, y por ese camino no llegarás a nada”. Yo mecía a ritmo la madeja y me iba adormeciendo hipnotizado por el hilo. “¿No has pensado todavía en lo que vas a ser mayor?” “Y yo qué sé”. “Nunca sabes nada. Puedes llegar a ser oficial mecánico. Ese es un buen oficio. ¿Me oyes? ¿No habrás vuelto a quedarte dormido?” “No”. “¡Ay, Señor, de dónde te vendrá a todas horas ese sueño que tienes!”(16)⁸⁷.

⁸⁷ En lo sucesivo se citará por esta edición: Luis Landero, *El guitarrista*, Barcelona, Tusquets, 2010, indicando entre paréntesis la/s página/s correspondiente/s.

Como puede deducirse, es manifiesto el contraste entre el afán práctico de la madre y el afán artístico del primo Raimundo. En el momento que Emilio pregunta a su primo por la personalidad de su padre, este le contesta:

Yo era entonces muy joven, casi un niño, y lo vi pocas veces, pero era alto y triste, como tú, y le gustaba mucho mirar a lo lejos. Lo de cerca no le llamaba la atención. La vida siempre estaba un poco más allá de donde él estuviera. ¿Sabes lo que creo? Que él en la vida metió a buscar presa y le salió caldo. Y por eso era triste y miraba a lo lejos. Y lo mismo me pasaba a mí. También a mí las soledades del campo me amargaban. De tanto ver las mismas cosas, uno llegaba a aborrecerlas. Y luego aquel silencio sin principio ni fin. Más extenso que el cielo y más hondo que el mar. Allí el pensamiento no hacía pie, ni encontraba asidero, y al rato de pensar ya estaba uno metido en fantasías (40).

Este papel de la mujer como representante del sentido común es muy recurrente en las obras de Landero y, aunque el autor reconoce que es el mismo papel de la mujer que ofrece Faulkner, afirma que también le viene dado por su experiencia vital y contextual. En la dictadura, en los pueblos rurales, las mujeres no tenían derecho a soñar, y señala a su madre como el estereotipo de mujer rural sometida a un ambiente opresivo. En la entrevista en El Café Comercial, comenta: “En mi infancia los que soñaban eran los hombres y la épica era de los hombres. Las mujeres eran las escuderas de los hombres. El Quijote y los hombres eran los que soñaban”⁸⁸.

Tras la explicación dada a su primo, Raimundo le cuenta cómo finalmente huye del pueblo para ir a Madrid a buscar un porvenir mejor, pero termina como artista en París con más penalidades que glorias. Es en el capítulo sexto de la segunda parte de la novela cuando Raimundo comienza a convencer a un Emilio

⁸⁸ Entrevista a Luis Landero, *op. cit.*, reproducida en anexo, p. 413.

hastiado: “¿Y tú, primo? ¿Qué vas a hacer tú? ¿Piensas ser mecánico toda la vida? ¿Es eso lo que quieres? ¿No te da pena desperdiciar la vida por tan poco?” (73). Por esta razón, Raimundo promete a Emilio una guitarra e impartirle clases de flamenco, porque, según él, “tú tienes alma de artista. Se te nota en el modo triste que tienes de quedarte callado [...]. Si tú quieres, yo haré de ti un gran guitarrista” (74).

Pero todos estos anhelos de los personajes son una fuente de sufrimiento, idea que conecta con la filosofía schopenhaueriana. Nuria Morgado, en un estudio sobre la influencia de Schopenhauer en *Juegos de la edad tardía* y *El guitarrista*, recoge la tesis de Rodríguez Fontanela, para quien la trascendencia de las experiencias concretas de los personajes se lleva a cabo mediante una comprensión simbólica por parte del lector; por ello, el proceso de autoformación afecta no solo a los personajes, sino también al narrador, al autor y al lector. Morgado añade –teoría que no solo es admisible en la primera y tercera novela de nuestro autor, sino que es extrapolable a cualquiera de su universo narrativo– que

Esta presencia se observa en la importancia que el concepto schopenhaueriano de “voluntad”, noción que cimienta en su obra *El mundo como voluntad y representación*, tiene en el desarrollo autoformativo de los personajes de las novelas de Landero. Los protagonistas se embarcan hacia una búsqueda de sus anhelos [...] en un intento de dar sentido a sus vidas⁸⁹.

En *Hoy, Júpiter*, el afán queda plasmado desde las primeras páginas de la novela, cuando el padre de uno de los protagonistas principales, Dámaso, le da al hijo una

⁸⁹ Nuria Morgado, “La presencia de Schopenhauer y el *Buildungsroman* en *Juegos de la edad tardía* y *El guitarrista* de Luis Landero”, *op. cit.*, p. 185. Asimismo, para el concepto de novela de formación puede consultarse Fermín Ezpeleta Aguilar, “Escuela y *Bildungsroman* en la narrativa del cambio de siglo (Eslava Galán, Aramburu y Landero)”, en María José Porro Herrera y Blas Sánchez Dueñas (eds.), *En el umbral del siglo XXI: un lustro de literatura hispánica (2000-2005)*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2006, pp. 143-156.

de sus primeras lecciones en el capítulo 1 titulado “¿Ya tienes uso de razón?”. Con tan solo cinco años de edad, el padre de Dámaso desea hacerle comprender que la vida es breve como un soplo⁹⁰; por este motivo tiene que pensar ya en sus ambiciones para su vida adulta, dejar de gatear e incorporarse cuanto antes a la escuela para poder ser alguien en la vida. El hecho de un padre exigente, junto al espíritu inquieto de Dámaso que “se sentía aventurero por aquellos caminos inciertos, enfrentando peligros, rehuendo emboscadas, escapando de vagas presencias insidiosas que lo perseguían con un jadeo lúgubre por corredores y desvanes”⁹¹, provoca esa desazón interior en la edad adulta por aspirar a ser alguien en la vida y no ser posible, por vengar con un estilo muy shakesperiano al hombre que arrebató su puesto en la familia y es capaz de ganarse la confianza de su padre. Pero no solo Dámaso es un hombre de proyectos, sino que también Tomás Montejo, el otro protagonista de la novela, es perseverante en la idea de lograr sus sueños: escribir un ensayo, seguir con su tesis doctoral, ser un intelectual de alto rango, aunque, a diferencia de Dámaso Méndez, se siente feliz con sus logros; sin embargo, finalmente el destino de la novela lo condena también al fracaso:

Y ahora era catedrático de instituto, llevaba ya la tesis muy adelantada y tenía un buen montón de ideas para escribir obras de ficción. “¿No es ésa la vida a la que siempre ha aspirado?”, dijo en alto, porque a veces se hacía preguntas a sí mismo, en plan entrevista o careo con su propia conciencia. “Sí, en efecto”, contestó. “Eso es lo importante, tener un proyecto de vida”. “¿Se considera usted un hombre afortunado?”. “Sí, estoy contento con mi tarea y con mi soledad. Ahí están mis libros, mis papeles. ¿Ve esas carpetas? Cada una guarda un proyecto,

⁹⁰ Sobre los tópicos del *tempus fugit* y de la vida como sueño, véase Fernando Valls, “¿Soplo y sueño? Sobre *Hoy, Júpiter*, de Luis Landero”, *Revista de Occidente*, 322 (2008), pp. 135-144.

⁹¹ En lo sucesivo se citará por esta edición: Luis Landero, *Hoy, Júpiter*, Barcelona, Tusquets, 2007, indicando entre paréntesis la/s página/s correspondiente/s.

una obra en marcha. No debiera decirlo, pero me considero un hombre feliz” (28-29).

En su siguiente novela, *Retrato de un hombre inmaduro*, el personaje, innominado, se obsesiona desde la primera página con el afán de ser alguien ejemplar, pensamiento que siempre le ronda por la cabeza, y como si de un actor se tratara, va adoptando el papel de líder moral por temporadas, aunque, como luego analizaremos, la moralidad perseguida sea un tanto ambigua, por no decir paródica:

Mientras proseguía mi camino, me llené de proyectos edificantes. Y es que pocos negocios hay tan prósperos como el de la buena conciencia cuando se asocia a la fantasía. Y así, durante un tiempo, un mes o dos, o a veces solo una quincena o unas horas, me transformaba en un hombre ejemplar. Me levantaba emprendedor y deportivo, cantaba en la ducha, me despedía de mi mujer con un beso soplado, salía de casa oloroso y amable, y muy saludador, la mano lista siempre para ceder el paso, la sonrisa fácil, el don de gentes pintado en el rostro. A lo mejor me encontraba en el ascensor con un vecino [...]. Las clases sociales quedaban anuladas. Los lemas de la Revolución Francesa tutelaban beatíficamente nuestro jovial y mínimo coloquio. Nos deseábamos buen día, orgullosos de nuestra civilización, de nuestra especie (13-14)⁹².

Los parámetros del comportamiento de Lino, protagonista de *Absolución*, también se basan en el afán y en el “aspirar a”, aunque sea simplemente para convertirse en un ser solitario. A pesar de haber encontrado el amor de su vida y la supuesta felicidad —la novela comienza unos días antes de la fecha fijada para su boda con Clara y el inicio de una vida estable, como había soñado—, reflexiona sobre el terrible tedio en que puede caer y llega a la conclusión de que tanto la amistad como el amor no son necesarios para vivir; de este modo “se convirtió definitivamente en el joven solitario

⁹² En lo sucesivo se citará por esta edición: Luis Landero, *Retrato de un hombre inmaduro*, Barcelona, Tusquets, 2009, indicando entre paréntesis la/s página/s correspondiente/s.

que siempre había sido y había aspirado a ser” (40)⁹³. Como buen personaje absurdo, quijotesco y postmoderno, después de haber alcanzado un logro, es decir, “saber estarse quieto en un sitio” sin ser infeliz, retoma su pretérita actitud, inmerso en esa perpetua insatisfacción que predica Schopenhauer sobre el género humano. Por esta razón, el personaje se orienta hacia un estímulo nuevo y ahora sueña con instalarse en Australia, pues aquella vida reportaría felicidad a su persona:

Por las tardes se quedaba en casa, imaginándose que ya estaba en Australia y que sobre la estepa caía una tremenda lluvia torrencial. Por la noche aspiraba el olor de la hoguera, oía el viento entre los eucaliptos y los ladridos a coro de los perros salvajes. Y todo eso le parecía más real, más intenso y hasta más cercano que las cosas cotidianas de siempre. Y era feliz. Allí, en Australia, conseguiría por fin estarse quieto y conforme en un lugar, acabaría con la manía de querer estar siempre en otra parte, echaría raíces en un sitio, en el sitio exacto que acaso el destino le tenía reservado, y entonces, adiós a la contingencia, al tedio, a vivir de prestado en el mundo, a los caprichos del azar, al temor a un futuro desdichado y mediocre (66-67).

Huguito, eje central de *La vida negociable*, sueña, al igual que Lino, con Australia y con el lejano Oeste, paisajes extraídos de la inventiva popular alimentada por el cine de aventuras y los *westers* de la época. Lo mismo que otros personajes landerianos, Hugo es un gran soñador, característica que confluye con el afán de otro personaje, en este caso su amiga Leonor, que lo invita a la aventura. En el segundo capítulo, Hugo acompaña a su madre al psiquiatra, secreto que debe guardar, y mientras su madre está en la consulta, conoce a Leonor, una adolescente dura con pinta de chico, que considera a Hugo un cobardica y que insiste en que se debe luchar para

⁹³ En lo sucesivo se citará por esta edición: Luis Landero, *Absolución*, Barcelona, Tusquets, 2012, indicando entre paréntesis la/s página/s correspondiente/s.

ser un líder, pensamiento que paulatinamente va creciendo en la mente de Hugo, quien al final logra ser un chico valiente, plantando cara a los abusones.

En *Lluvia fina*, el padre, al igual que el tío Félix de Gregorio Olías, es el que lleva el peso del afán y quien decide poner a su hijo pequeño el nombre de Gabriel en recuerdo de su tatarabuelo, el Gran Pentapolín, un hombre polifacético y de mundo, aventurero y afanoso, cuyo ejemplo su hijo debe seguir. Ese afán arraiga en Gabriel y en Andrea, y en menor medida en Sonia, la otra hermana, pero que tampoco se rinde a pesar de su desgraciada experiencia en la vida. Andrea ya empieza a envidiar a Gabriel desde el principio, puesto que lleva el nombre del importante antepasado. Las hermanas ven a su padre como alguien fantástico, lleno de felicidad, lo mismo que a su hermano Gabriel del que dicen que “le gusta más soñar la vida que vivirla” (98). Tanto Andrea como Sonia piensan que, si el padre no hubiera muerto, toda la familia hubiera sido más feliz y hubiera podido cumplir sus proyectos. Sin embargo, al fallecer el padre, toda la casa queda invadida por el rancio pesimismo práctico de la madre que, como otros personajes femeninos landerianos, representan el sentido práctico de la existencia y que, en el caso de Aurora, de forma muy schopenhaueriana, queda sintetizado en la frase “cuanto más se vive, más se sufre” (31). Preocupado por las tensas y problemáticas relaciones de la madre con las hijas, Gabriel pone todo su empeño para que la familia se vuelva a reconciliar y, con esta intención, se esmera afanosamente en festejar la fiesta del ochenta cumpleaños de su madre, que siempre había odiado las celebraciones. Como su padre, pretende que su familia consiga la felicidad y la alegría, pero su proyecto va a fracasar debido a una serie de malentendidos y rencores que nunca llegan a aclararse, puesto que las palabras en esta novela de Landero no se las lleva viento, sino que tienen un poder transformador de la experiencia vital.

Marcial, en *Una historia ridícula*, se afana constantemente por estar a la altura de las circunstancias, sobre todo cuando Pepita decide invitarlo a una reunión social donde todos sus amigos, instruidos y cultos, hablan desenvueltamente de diversos temas, de ahí que el protagonista reflexione sobre la necesidad de *estar a la altura de las circunstancias*, motivo que se reitera a lo largo de la novela:

Quiero volver, aunque sea brevemente, a esa expresión afortunadísima y esencial, y sobre la que he reflexionado en más de una ocasión: *Estar a la altura de las circunstancias*. Del manejo y dominio de ese arte de convivencia que es saber estar o no estar a la altura de las circunstancias, dependen nuestras relaciones con los otros, y por tanto nuestra armonía anímica y hasta nuestra propia felicidad (58).

Según Raúl Nieto de la Torre, en su tesis titulada *El héroe de ficción y las ficciones del héroe en la obra narrativa de Luis Landero*, los personajes landerianos son héroes indefinidos cuya característica principal es ser “afanados aprendices” que se definen a través de otros:

El héroe indefinido aprende a definirse a través de los otros. Esto explica la complejidad del tejido narrativo, confeccionando con multitud de historias entrelazadas de personajes secundarios que juegan un papel fundamental en el aprendizaje del protagonista⁹⁴.

Por consiguiente, podemos afirmar que este aprendizaje, que en las novelas landerianas se asocia insistentemente a la noción de ‘afán’, es inseparable del antihéroe absurdo, de ahí que sea un mecanismo de comportamiento muy frecuente en los personajes kafkianos y, por extensión, en los personajes absurdos en general,

⁹⁴ Raúl Nieto de la Torre, *El héroe de ficción y las ficciones del héroe en la obra narrativa de Luis Landero*, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2008, p. 207. La tesis se ha publicado con el mismo título en la editorial Pliegos en 2015.

como por ejemplo don Quijote. En efecto, esos deseos de alcanzar lo inalcanzable provocan un énfasis del absurdo, ya que el antihéroe resalta su sensación de absurdo cuanto más se enfrenta a la absurdidad. Por tanto, es un esquema recurrente no solo en Faroni, Matías Moro, Dámaso, Montejo el “Zampalibros”, Lino o Huguito, por citar algunos personajes landerianos, sino también en Gregor Samsa, Karl Rossmann o K. el agrimensor, que, como el hidalgo manchego enfrentándose a gigantes que son molinos y a fuertes ejércitos que son rebaños, adquieren el perfil de héroes épicos, aceptando las adversidades con una entereza estoica innegable. Por esta razón, cuando K. el agrimensor conoce que es nombrado para su puesto, “de un lado era algo que le resultaba desfavorable [...], se había sopesado la relación de fuerza y sonriendo se aceptaba la lucha” (125)⁹⁵.

Este afán del que venimos hablando es a la vez inseparable del ansia de justicia, rebeldía e inconformismo manifiestos en los personajes absurdos, cuyo máximo representante es don Quijote. Muchos de los personajes kafkianos y landerianos, con la rebeldía como bandera, buscan justicia, ora valientemente, ora tímidamente, y ello los hace libres, rasgo muy recurrente en la estética expresionista. Así, Gregor Samsa lucha por liberarse de su condición de animal; K. el procesado insiste en defenderse de una acusación injusta; K. el agrimensor reconoce que “temo [...] que la vida allí arriba en el castillo no me resulte agradable. Quiero ser libre” (126); Karl Rossmann encuentra su libertad al final de *América* en el Teatro Integral de Oklahoma y en el momento de emprender la gira con la compañía. Mientras escucha el traqueteo de las ruedas del tren en el que viajan, piensa que todos los sucesos acaecidos en el vagón compartido “carecían de importancia ante

⁹⁵ En lo sucesivo se citará por esta edición: Franz Kafka, *El castillo*, edición de Luis Acosta, Madrid, Cátedra, 2007, indicando entre paréntesis la/s página/s correspondiente/s.

aquello que podía contemplarse afuera” (340)⁹⁶, a saber, paisajes, nuevas ciudades, pueblos, costumbres, civilizaciones que quedaban por explorar y que representan la libertad, lo mismo que para Lino o Hugo significan Australia o el viejo Oeste. Por su parte, Faroni refleja su ansia de libertad en el momento en que antepone sus planes de convertirse en poeta a sus responsabilidades como empleado y cabeza de familia, o cuando anhela de forma reiterada llevar una vida nómada en el campo. Si bien se observa, en ambos autores es capital el *leitmotiv* de la vuelta del hombre a la naturaleza para ser libre, aspecto en el que profundizaremos al analizar las claves temáticas.

Matías Moro, en *El mágico aprendiz*, pretende hacer un mundo más justo mediante la creación de una cooperativa donde puedan trabajar inmigrantes con escasos recursos económicos, así como ayudando a los miembros de la comunidad donde vive Martina, su amor platónico, para que no sean desahuciados. La presión que ejercen sobre él los vecinos –así, por ejemplo, Miss Josefina le confiesa que es el destino el que lo ha traído hasta la comunidad para arreglar las cosas y que “aquí la gente cree que tú encontrarás la manera de evitar el desahucio” (108)– lo obliga a donar un cheque con una cantidad de dinero que, aunque modesta, es muy útil para el vecindario. Todo aquello, desde un principio, le conduce a sentir “un brío juvenil hecho de audacia y de afán de catástrofe” (95), y comienza a querer ser lo suficientemente cínico o agraviado para evitar la tiranía de aquellos anhelos y para renunciar al papel de salvador que ya ha adoptado.

Emilio, el guitarrista, como Teseo en el laberinto, se encuentra en una encrucijada con Adriana, la mujer de su jefe, a quien enseña a tocar la guitarra y de

⁹⁶ En lo sucesivo se citará por esta edición: Franz Kafka, *América*, traducción de D. J. Vogelmann, Madrid, Alianza Editorial, 2008, indicando entre paréntesis la/s página/s correspondiente/s.

la que acaba enamorándose. De igual manera que K. el agrimensor es un resorte al que las mujeres del pueblo se aferran, pues creen hallar en él una salida a sus problemas; Emilio, asimismo, se plantea salvar a Adriana cuando le propone una huida a París para escapar de las garras de don Osorio y ser por fin libre.

En *Hoy, Júpiter*, es el personaje de Dámaso, turbado por el deseo de venganza, quien desea instaurar justicia y dar su merecido al hombre que arrebató su papel como hijo en el hogar familiar. Su padre, un hombre insatisfecho –en el capítulo 5 de la novela confiesa a su mujer: “Cuarenta y cuatro años. Y en este tiempo, ¿qué he hecho yo de provecho?” (49)– desea proyectar sus sueños en su hijo Dámaso para que sea el hombre que él no consiguió ser; sin embargo, Dámaso decepciona a su padre, quien pone en su lugar a un chico del pueblo, gran vendedor de humo, que presume de destrezas que en realidad no posee. Dámaso, a pesar de ser un gran soñador como su padre, conoce bien la decepción que siente por él y lo admira en secreto:

Dámaso admiraba a su padre más que a nada en el mundo. Lo admiraba no por nada especial sino por muchas cosas juntas. [...] Sabía hacer las cosas con maña y con el justo esfuerzo. En otra época, pensaba Dámaso, podía haber sido explorador, sheriff, trampero, hombre invencible en lances arriesgados. También pensaba en cómo sería para el padre tener un hijo como él, un hijo llamado Dámaso. ¿Cómo lo vería su padre? Él no sabía que su hijo tenía su propio mundo. Lo que había en su cabeza, él no podía saberlo. Si lo conociese bien, y conociese sus pensamientos, sus secretos, quizá lo quisiera más, y hasta estaría orgulloso de él. Pero no lo sabía, no sabía por ejemplo que un día metió un dedo en el agujero de una tarántula y contó hasta cinco, bien despacio. Y otra vez se obligó a levantarse en plena noche y subió al mirador, y allí estuvo un buen rato mirando la oscuridad del mundo, enfrentándose a ello. Y eso por no hablar del reloj que se había atrevido a robarle a un muerto. Pero nadie había sido testigo de esos actos que lo acreditaban como persona que por nada del mundo quisiera ser un cobarde (46-47).

Es evidente que el desconocimiento y la incomunicación entre padre e hijo forjan el carácter de Dámaso, y esta relación conflictiva con el padre conforma un sustrato autobiográfico del autor, quien reconoce en numerosas entrevistas haber mantenido una relación problemática con su padre, de la que se arrepiente por no haberla arreglado antes de su muerte, situación muy semejante, por cierto, a la relación de Franz Kafka con su progenitor, explicitada mediante la alegoría presentada en *La metamorfosis*, donde en ciertas escenas se refleja el engrandecimiento del padre frente al empequeñecimiento del hijo convertido en escarabajo, como, por ejemplo, cuando el padre persigue a Gregor y el hijo “se asombró del tamaño enorme de las suelas de sus botas” (169)⁹⁷. Esta técnica del empequeñecimiento del hijo *versus* engrandecimiento del padre es utilizada asimismo por Luis Landero en *Hoy, Júpiter*, quien, al comienzo del capítulo 5, describe una caminata entre naranjos que dan padre e hijo; en la tierra recién labrada, el padre da unas zancadas grandes, ágiles e incansables, mientras que las zancadas del hijo eran lentas, ya que sus pies se hundían en los surcos húmedos y era incapaz de ganar terreno con facilidad. Su hijo a lo lejos queda empequeñecido por la figura del padre que “daba la sensación de que hacía sencillas las distancias, de que nada podía oponerse a su avance, de que podía seguir andando y andando sin detenerse nunca” (46).

En *Retrato de un hombre inmaduro*, el protagonista también aboga por la libertad como forma de estar en el mundo, pues con la narración de su vida nos da a entender que ha sido un hombre inquieto, polifacético y errante que, en ocasiones, se ha preocupado de ser un ciudadano ejemplar al luchar por la justicia, aunque de forma intermitente:

⁹⁷ En lo sucesivo se citará por esta edición: Franz Kafka, *La metamorfosis y otros relatos*, edición de Ángeles Camargo, Madrid, Cátedra, 2008, indicando entre paréntesis la/s página/s correspondiente/s.

Yo quería ser bueno, íntegro, valiente, comprometido con mi tiempo. Porque, ¡qué de inquietudes había en el mundo! En el mundo remoto y aquí mismo, en mi barrio, que es el de Chamberí, dicho sea de paso. ¡Cuántos motivos para indignarse y perseverar furiosamente en la virtud!” (15).

El personaje central de *Absolución*, Lino, de la misma manera que el personaje de la novela anterior cuyo nombre desconocemos –técnica de la neutralización, muy recurrente en Kafka al nombrar a sus personajes con una sola K., lo que evidencia la idea de la universalización de sus novelas, puesto que cualquier hombre de carne y hueso pudiera ser uno de sus personajes–, en un arranque impulsivo de concordia universal ayuda a una mujer maltratada por su pareja en la vía pública, ya que a lo largo de su vida piensa que ha sido un hombre cobarde y que no ha aportado nada a la humanidad. Por esta misma razón, en los días cercanos a su tan deseada boda, decide perderse por las calles y deambular finalmente por los campos de Castilla de manera un tanto machadiana, reflexionando sobre la vida errante y el camino polvoriento con la idea de conseguir la libertad y la felicidad. Pero, cuando lleva unos días caminando sin rumbo, admirado por la vida campestre, se da cuenta de que la vida, estés donde estés, hagas lo que hagas, siempre es tediosa, y se deja convencer por su compañero Gálvez, a quien encuentra en una de aquellas carreteras perdidas como si del mismo Dios se tratara y viniera a salvarlo. Gálvez es quien proporciona a Lino la enseñanza final, siendo un claro antagonista de Olmedo, viejo huraño al que conoce en sus andadas por tierras sorianas y que prefiere reflexionar sobre la vida en vez de vivirla:

Desengáñate, joven amigo. Las alegorías sobre la vida son aburridas, previsibles, y no nos llevan a ninguna parte. Dejemos, pues, este tema, y en vez de hablar de la vida, nos vamos a dedicar a vivir (308).

La experiencia vital como *homo viator* y las últimas palabras de su amigo Gálvez convencen a Lino⁹⁸, quien vuelve a la ciudad a visitar a Levin para que intente convencer a Clara de que lo perdone, pues el peso de su culpabilidad es tal que se convierte en la única inquietud desasosegante. Es mediante la narración de su propia experiencia con lo que conseguirá la absolución y la libertad de la culpa.

Por su parte, Hugo, de *La vida negociable*, un niño con un carácter soñador, despierta de su cobardía gracias a su amiga Leo, puesto que, aunque los improperios de los abusos paralizan al principio sus actos, finalmente termina armándose de valor, como don Quijote ante el ejército de soldados que resulta ser un rebaño de ovejas, y se enfrenta a sus enemigos. Esa sed de justicia va conformando la personalidad de Hugo, quien aspira a ser una especie de caballero andante postmoderno, como podemos observar en este fragmento que sintetiza las reflexiones sobre el personaje acerca de la cuestión:

Porque yo era bueno, pensaba además, y estaba lleno de buenos sentimientos. ¿Cómo no iba a serlo si aún debía de haber en mí mucho de la inocencia del niño que había sido hasta hace bien poco? Alguna vez, en un acto ciego de bondad, había entregado a un mendigo mi moneda nueva y reluciente de domingo. ¡Pobre!, ¡pobre!, me decía, conteniendo la rabia ante la iniquidad del mundo, lleno de compasión y me sentía limpio, purificado, orgulloso, ante aquel gesto de piedad. Un niño lloraba. ¡Lo que daría yo por consolarlo! Y a esa vieja, que tan penosamente avanza con su bastón y una pesada bolsa en la otra mano, si yo pudiera, con qué alegría y agilidad la llevaría en volandas a su casa y me quedaría unos días a vivir con ella para encenderle la estufa y compartir su soledad. Me llenaba de amor, de pena, por el mundo, por los débiles y

⁹⁸ Sobre las andanzas del personaje, véase Epicteto Díaz Navarro, “Absolución: fragmentos itinerantes de realidad, con unas notas cervantinas”, *Revista Cultural Turia*, 121-122 (2017), pp. 219-226.

desprotegidos, y de furia justiciera contra los ricos y los poderosos. ¡Ay, si yo tuviera un arma invencible y mortífera! Y me imaginaba cambiando el orden del mundo, sojuzgando a los potentados y encumbrando a los desvalidos, y armando una enorme escabechina de gentes egoístas e infames (63).

En *Lluvia fina* también encontramos personajes con ansia de libertad y de justicia, como puede apreciarse en Andrea, la hermana de Gabriel, quien tiene problemas psicológicos y siempre desea escapar del yugo de la madre para ser libre; incluso en una ocasión aspira a convertirse en monja, debido a un ascetismo místico, para ayudar a instaurar el bien en la humanidad. Andrea lucha por causas difíciles de resolver, como, por ejemplo, el cambio climático o el maltrato animal. Su hermano Gabriel asimismo desea hacer justicia, pero, a diferencia de los personajes anteriores, no pugna por un afán justiciero a nivel universal, sino a nivel familiar. Por esta razón, intenta celebrar el ochenta cumpleaños de su madre, Sonia, quien odia las fiestas. Con la celebración, pretende conseguir la concordia familiar perdida desde hace años, sobre todo a partir del fallecimiento del padre. Los malentendidos, el rencor y el egoísmo se han apoderado de la familia, y Gabriel desea instaurar la calma familiar, haciendo justicia a la verdad, una verdad que su mujer Aurora se acerca a vislumbrar, porque por su carácter afable y por su bien saber escuchar, es dueña de las distintas versiones que toda la familia le ha confiado, pero que acabará en desastre:

Ella es en realidad la única dueña absoluta del relato, la que lo sabe todo, la trama y el revés de la trama, porque solo a ella le confían y le cuentan, con todo tipo de detalles, y sin vergüenza ni reparos, todos y cada uno de los implicados en esta historia que empezó siendo trivial y hasta festiva y que ha acabado en ruina y en desastre, como ya intuyó ella desde el primer momento (18).

Puede verse aquí un claro ejemplo de cómo una situación cotidiana se convierte en desastre, tragedia, suceso extraordinario, de ahí que críticos como Raúl de la Torre hable del concepto de “la épica de lo cotidiano”. En su tesis doctoral, Raúl de la Torre señala cómo Luis Landero compara a los personajes de sus novelas con los de la mitología clásica, a veces para actualizar dichas tradiciones a la vez que las subvierte, aportando rasgos novedosos para crear nuevos mundos narrativos. Así, por poner un ejemplo, ocurre en *El guitarrista*, donde Emilio, el protagonista, se enamora de Adriana, la mujer de don Osorio, su jefe. Esta situación, que en muchas ocasiones califica de absurda, hace que Emilio se sienta como en un laberinto muy similar al de Teseo en el que Adriana lleva los hilos para encaminarlo por él. Adviértase que el nombre de Adriana tiene las mismas letras que el de Ariadna, dama que se enamora de Teseo y presta su ayuda para que pueda salir del laberinto del minotauro. Por poner otro ejemplo representativo, extraído de *Lluvia fina*, cuando el narrador dice sobre la vida de Andrea que “cada día era una montaña que escalar” (79), está asociando el quehacer diario con el mito de Sísifo. Como puede apreciarse, es muy recurrente en las novelas de Luis Landero la fusión de situaciones o términos provenientes de la cotidianidad y de la épica. En *La vida negociable*, al narrar el protagonista su romance con Leo, quien ha cometido una infidelidad, manifiesta su condición de “héroe incomprendido”: “Vete y sé feliz, le dije, y le di un beso y me marché, en plan perdedor, supongo que con las manos hundidas en los bolsillos y un cigarrillo colgado del labio, el héroe incomprendido camino ya de un destino final” (220)⁹⁹. En *Lluvia fina*, en el momento que muere el padre, todos tienen que participar en la economía del hogar y aportar su esfuerzo,

⁹⁹ En lo sucesivo se citará por esta edición: Luis Landero, *La vida negociable*, Barcelona, Tusquets, 2017, refiriendo entre paréntesis la/s página/s correspondiente/s.

trabajando o ayudando “a esa nueva épica” cada uno en lo que buenamente puede, y así lo enfatiza el narrador al destacar la nueva aventura que, según la madre, ahora les esperaba:

Y clausurada aquella época hecha de juegos y de ensueños, ahora comenzaba otra, les vino a decir: la de ver cómo entre todos se las ingeniaban para salir adelante [...]. A partir de ahora, dijo, esa sería la aventura que les esperaba, la única y verdadera misión que tenían en la vida, y al lado de la cual, las hazañas de aquel fante con sombrero de plumas eran juegos de niños.

Y a esa aventura, a esa nueva épica, se entregaron todos desde el primer momento (44-45).

Todos estos personajes se muestran investidos de una cierta aureola épica, puesto que, como ha podido apreciarse a través de los ejemplos analizados *supra*, tienen una misión en el mundo por muy insignificante que sea. Ahora bien, no conviene olvidar que estos personajes son seres comunes que se alejan de los héroes épicos clásicos. Así, por ejemplo, K. es un extraño que llega hasta un pueblo desconocido para desarrollar un trabajo de agrimensor y Gregorio Olías un oficinista maduro desbordado por el hastío a causa de su vida laboral y matrimonial. Cualquiera de ellos podría ser cualquier persona en la vida normal, cualquiera de sus problemas son propios de lo que ocurre en la vida diaria. Por esta razón, Kafka utiliza la técnica de la neutralización al usar solo la inicial del nombre del personaje, como también recurre a ella Luis Landero en *Retrato de un hombre inmaduro*¹⁰⁰, porque no importa particularizar; son personajes universales porque cualquiera de ellos puede extrapolarse a cualquier persona. Raúl de la Torre afirma al respecto:

¹⁰⁰ Véase María Camino Conde, “El absurdo expresionista kafkiano en *Retrato de un hombre inmaduro*, de Luis Landero”, en *Creando redes doctorales: Vol. VI. Investiga y comunica*, coord. Arturo Chica Pérez y Julieta Mérida García, Universidad de Córdoba, 2019, pp. 13-16 (libro electrónico).

Este tipo de correspondencias culturales, implícitas o explícitas según los casos, sirven para dotar a los personajes de una dimensión intemporal, imperecedera, integrándolos en la tradición de la literatura universal. Un tipo corriente adquiere así valores nuevos, positivos o negativos, en función de los intereses expresivos del narrador¹⁰¹.

Estos personajes, a pesar de ser comunes, tienen un enorme afán por conseguir la meta establecida, de ahí el contraste entre lo que son y lo que desean ser, y ello lleva a la ironía, a la esperanza absurda y, a la vez, a la tragedia. Por tanto, aunque ofrezcan algunas pinceladas épicas, el hecho de ubicarlos en un contexto cotidiano donde reinan el hastío, la trivialidad y el fracaso, los convierte en antihéroes, dignos y en ocasiones valientes, pero, al fin y al cabo, antihéroes. En este sentido, Gonzalo Hidalgo Bayal, en un estudio sobre el motivo del afán, afirma de Landero:

Presenta [...] a unos hombres insignificantes frente a una realidad inasimilable y, como consecuencia, frente a su solo asombro, lo que conduce al sueño (en Kafka conduce a la pesadilla) y a la literatura ¹⁰².

Este anhelo de luchar por el sueño, por la justicia, por alcanzar lo inalcanzable, sume a estos personajes en un conflicto interno que provoca problemas de identidad; podemos, por tanto, considerar estas novelas como procesos de búsqueda. Nuestros personajes, en efecto, buscan su propia verdad, su identidad y su felicidad, y habitualmente en época de crisis. Raúl de la Torre acertadamente llama a estos personajes de Landero “héroes indefinidos”. Hablaremos de ello más profundamente en un apartado dedicado específicamente al universo narrativo landeriano.

¹⁰¹ Raúl Nieto de la Torre, *El héroe de ficción y las ficciones del héroe en la obra narrativa de Luis Landero*, *op. cit.*, p. 323.

¹⁰² Gonzalo Hidalgo Bayal, “La ficción y el afán: ensayo sobre Luis Landero”, *op. cit.*, p. 116.

A la vista de lo expuesto, puede afirmarse que estos “héroes indefinidos” están vinculados a una ontología inacabada, ya que no se terminan de perfilar, porque constantemente están inventándose; es decir, encontramos yoes fragmentados, característica propia de la postmodernidad, como tendremos ocasión de comentar en epígrafes posteriores. Esta búsqueda de yoes va unida frecuentemente a un periodo de crisis existencial y personal, que hace que los personajes posean unas características peculiares y se comporten de una manera específica. En primer lugar, esta búsqueda de la identidad provoca en nuestros personajes una transformación o metamorfosis. Gregorio Olías decide hacerse poeta y, por ello, busca un nombre nuevo, Faroni, con la importancia implícita que el hecho conlleva, ya que renombrar es reconstruir una nueva realidad y saltar, como diría Buendía López, al otro lado del espejo¹⁰³. También cambia de atuendo: gabardina y gafas de sol, siguiendo un estilo que llega a parodiar al cine negro. Viene al caso recordar lo que afirma Nietzsche¹⁰⁴ sobre el disfraz y la máscara:

El disfraz es asumido para combatir un estado de temor, pues el hombre, hallándose en una situación de debilidad, adopta la ficción como única arma de defensa posible¹⁰⁵.

¹⁰³ Para esta reconstrucción, es interesante el artículo de Alfonso Ruiz de Aguirre, “De El gran Faroni a *Juegos de la edad tardía*: claves para la estética de Luis Landero”, *Boletín de Estudios Hispánicos*, 93:2 (2016), pp. 149-164. La confluencia de los aspectos concretos y de la imaginación en la creatividad de Gregorio Olías ha sido estudiada por Randolph Pope en “La realidad de la imaginación en *Juegos de la edad tardía* de Luis Landero”, en *España contemporánea: Revista de literatura y cultura*, 4:2 (1991), pp. 59-68. Véase asimismo José Luis Buendía López, “Landero, al otro lado del espejo”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 492 (1991), pp. 134-138.

¹⁰⁴ Para la influencia de Nietzsche en Landero, véase Pol Popovic Karic, “Juegos de la edad tardía, de Luis Landero, y las perspectivas nietzscheanas”, *Revista de Letras*, 58:1 (2018), pp. 163-178.

¹⁰⁵ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia. Sobre la verdad y mentira en sentido extramoral. Crepúsculo de los ídolos*, Buenos Aires, Vattimo, 2003, p. 54, *apud* Analía Vélez de Villa, “La máscara o el salto del teatro a la metafísica. Luigi Pirandello y Luis Landero”, *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 27 (2009), p. 217.

El agrimensor K., cuando nadie lo reconoce como tal, se pregunta: “¿Quién soy yo entonces?” (142); de igual modo Gregorio, al no reconocerse a sí mismo, decide construir un *alter ego* con el que sobreponerse al tedio de los días y reivindicar su creación, “Yo soy Faroni” (171), tras más de veinte noches de cavilaciones¹⁰⁶. Son personajes, por tanto, que sufren una metamorfosis, como advierte que el narrador de *Juegos de la edad tardía*:

Más de veinte noches llevaba Gregorio concediéndose entrevistas nocturnas. Fue el principio de una larga metamorfosis que cuatro años después recordaría como un juego aparentemente arbitrario (154).

Que la presencia kafkiana se hace notar desde el principio de la obra, puede apreciarse en el fragmento siguiente:

La mañana del 4 de octubre, Gregorio Olías se levantó más temprano de lo habitual. Había pasado una noche confusa, y hacia el amanecer creyó soñar que un mensajero con antorcha se asomaba a la puerta para anunciarle que el día de la desgracia había llegado al fin: “¡Levántate, pingüino, que ya se oyen cerca los tambores!”, le dijo. Miró el cuarto en penumbra y de inmediato, derrotado por la ilusión de estar soñando la vigilia, volvió a cerrar los ojos. “Bah, todavía es tarde para huir, contestó desde la duermevela, y aunque por un momento se consideró a salvo, enseguida adivinó que progresando en el absurdo acabaría encontrando en él las leyes lógicas que lo emparentaban con la realidad. Sí que reunió valor para decir: “Estoy perdido” y añadió: “Perdido en la selva amazónica con una caja de zapatos y una navaja múltiple”, y otra vez comprendió que estaba levantando un parapeto de urgencia que lo defendiese de las asechanzas del mundo. Pero las palabras debían de haber perdido sus propiedades mágicas. Para confirmarlo, dijo en alto: “Penibán”, y quedó alerta, escuchando los efectos de tan formidable declaración. No ocurrió nada: ni siquiera las cosas veteranas de siempre, con sus

¹⁰⁶ Sobre la noche como generadora de la ficción ha escrito Luis Beltrán Almería, “Las aventuras nocturnas de Luis Landero”, *Ínsula*, 730 (2007), pp. 33-34.

nombres ilustres de siempre, elevaron la más débil protesta contra la irrupción del intruso. Un reloj dio las ocho, y el tiempo amenazó entonces con recuperar su sentido lineal.

Inspirado en el eco de la última campanada, Gregorio se imaginó la agonía de un movimiento originariamente impetuoso. Vio morir las olas contra el faro, la calderilla postrera de una gran fortuna, el suspiro final de un alma apasionada, y no solo se negó a reconocer en esas visiones los síntomas precursores del presente, sino que retrocedió en el tiempo hasta encontrar a Aquiles detrás de la tortuga, y cuando a punto estaba ya de proclamar que el mundo era ilusión y solo ilusión, salió a la realidad con una tragantada de pánico (33).

Se puede observar en este fragmento el modo en que Gregorio, al igual que el personaje de *La metamorfosis* de Kafka, se transforma después de una noche en la que han experimentado un sueño inquietante: “Cuando Gregor Samsa se despertó una mañana después de un sueño intranquilo, se encontró sobre su cama convertido en un monstruoso insecto” (133). En los dos casos, los autores utilizan el recurso de la animalización: Gregorio es un pingüino; Gregor, un insecto; pero existe una diferencia: la animalización que se produce en la obra landeriana es metafórica, mientras que en *La metamorfosis* es literal. Tampoco parece casual la coincidencia del nombre de ambos protagonistas; es más, a Gregorio a veces se le llama Gregor: “A Gregorio algunos le llamaban Gregor y él agradecía aquella invitación a la complicidad, aunque su carácter tímido y difícil lo invalidaba para esas mundanías” (57). Una última coincidencia es que Gregorio, cuando se levantó ese día fatídico, creyó que lo que estaba ocurriendo era un sueño, en paralelismo antitético con lo que le ocurre a Gregor: “¿Qué me ha ocurrido?, pensó. No era un sueño” (133).

Esta metamorfosis no solo está presente en la primera novela de Landero, sino que los personajes centrales de otras novelas posteriores la sufren también. No debemos olvidar que este proceso de cambio experimentado por Gregor Samsa, el

personaje kafkiano, ya se registra en la primera novela moderna, el *Quijote*, cuando Alonso Quijano decide armarse caballero y ser don Quijote de la Mancha. Esta transformación quijotesca vuelve a llamar la atención en Matías Moro, de *El mágico aprendiz*, quizá el personaje que sufre la metamorfosis sin ser plenamente consciente de la transformación que en él se opera. Matías reconoce su crisis existencial y no sabe bien quién es desde el primer capítulo, pues “creyó detectar rasgos ajenos en su cara” (21) al ver su rostro ante el espejo. Pero, son los demás, y por casualidad, quienes lo convierten en otra persona, los que provocan la metamorfosis, puesto que, de ser un lobo solitario y huraño, se convierte en un líder para una comunidad de vecinos donde vive Martina, un muchacha joven con gracia, pero sin mucho encanto, de la que se enamora, decidiendo, con ánimo de sorprenderla, convertirse en el benefactor de la comunidad a quien presta sus ahorros para evitar el desahucio:

Y de esa manera, sin saber cómo ni en qué sucesión de fechas imprecisas, se vio convertido en monarca de una especie de pequeño reino secreto, en luz y norte de un lugar mínimo y recóndito donde ya casi todos lo conocían por su nombre y lo recibían con reverencias y sonrisas. “Ha venido don Matías”, o “ese es el señor Moro, el de la Fundación”, oía cuchichear a su paso, como si lo anunciaran, y alguna puerta se entreabría para verlo pasar y ofrecerle frases y venias de gratitud y de respeto. Y él cruzaba saludando a un lado y a otro, todavía no consciente del entramado de conjeturas y esperanzas que se estaba fraguando en torno a sus idas y venidas, haciendo cortesías con la cabeza, primero tímido y azorado y luego con una cierta blandura eclesiástica, e iba a ocupar la poltrona de mimbre que doña Paula y miss Josefina lo habían obligado a aceptar desde el primer día, y que ya le tenían dispuesta frente al café, los dulces y las botellas de licor. Con un sentimiento de temor y extrañeza, se preguntaba si él no sería para aquella gente algo más que un benefactor providencial: un ser llegado misteriosamente de otras latitudes y revestido de poderes que quizá no se habían manifestado aún en todo su esplendor (121).

En *El guitarrista*, la metamorfosis también es evidente; incluso el narrador utiliza ese mismo término para intensificar la idea del cambio. Emilio es un chico tímido que no sabe bien dónde está ni qué quiere hacer con su vida, lo que su madre le recrimina día tras días. Como los otros personajes, sufre una crisis de identidad. Interviene entonces su primo Raimundo, quien empuja a Emilio a hacerse guitarrista y a irse de gira por los pueblos de España para probar suerte. Raimundo, al igual que Emilio después, sufre también ese proceso de transformación al tomar su vida un rumbo decisivo: abandonar a su novia por un tiempo y buscar suerte como artista, su ansiado deseo. En uno de los encuentros que tienen Emilio y Raimundo, este narra a su primo las aventuras vividas en París en el mundo de la farándula. Describe una de sus primeras noches en el tablado y cómo descubre su nueva identidad: “El Niño Brillante”. Raimundo, al igual que Faroni y a diferencia de Matías Moro, formaliza la transformación adjudicándose un nuevo nombre y una nueva indumentaria según el modelo, no de las películas policíacas como Faroni, sino de los artistas del flamenco:

Me señaló con el dedo y dijo: “L’Enfant Brillant! ¡El Niño Brillante!, porque fijaos todos cómo brilla y reluce”. Y en ese mismo momento yo me vi en un espejo al fondo de la barra y me di cuenta de que brillaba de verdad. Brillaba con luz propia. Estaba lleno de destellos. Las manos con la sortija y los anillos, el pelo pavonado, los gemelos, la pechera con sus botones de diamante, centelleaba la luz de las lámparas. Al otro día me presentaron ya por mi nuevo nombre: El Niño Brillante [...] Yo era un loco, un nómada, un seductor. Había sufrido una auténtica metamorfosis. [...] Entonces me dio por pasear con mi nuevo nombre y hacer balance de mi vida. ¡Cómo había alzado el vuelo en poco tiempo! ¡Qué gran metamorfosis la mía! ¡Y cómo había encontrado mi verdadera identidad! (63-64).

Por otra parte, Adriana advierte la metamorfosis de Emilio y la suya propia tras vivir la experiencia erótico-amorosa que los va transformando. Así, por ejemplo, en una

de las conversaciones mantenida con Emilio, al recordarle algunas de las palabras afectuosas que este le ha dedicado, confiesa que se ha percatado de una gran verdad: “que antes tenía algo de fea y contigo empecé a ser bonita. Que he sufrido una metamorfosis” (208), transformación que asimismo detecta en Emilio, pues, según la mujer del señor Osorio, “cuando llegaste aquí eras tímido y sonso y ahora ya ves qué cosas dices” (208).

Tampoco se libra de la transformación Dámaso, uno de los personajes centrales de *Hoy, Júpiter*, sobre todo a la llegada del intruso que roba su primogenitura; pero, a diferencia de personajes como Faroni o el primo Raimundo, la transformación no tiene connotaciones positivas, en el sentido de que no conduce al personaje hacia una posible liberación, sino todo lo contrario. La transformación lo despierta del paraíso perdido de la infancia, y lo embarga de odio y rencor hacia Bernardo, por lo que el patrón esencial de su comportamiento en la vida quedará determinado por la venganza muy al estilo del Yago shakespeariano:

Aquel joven Bernardo era el intruso que venía a suplantarlo y a despojarlo de sus bienes, tal como Jacob le arrebató a Esaú la primogenitura por medio del engaño. Y aunque vivía temiendo su presencia tanto como Natalia y el padre la anhelaban, ahora descubría que en el fondo de aquel temor latía la atracción que sin quererlo ni saberlo sentía también por él. Porque también Dámaso lo había idealizado y había sucumbido a sus hechizos. Y, también sin saberlo, se había hecho adulto en poco tiempo. Con la llegada de Bernardo, se olvidó de sus juegos y despreció el consuelo barato de la fantasía, y pocos días después de la infancia le pareció como soñada. De pronto empezaba a ser una persona nueva. Casi sin darse cuenta conoció el miedo al futuro, el desasosiego que se alimenta de sí mismo, y que es a la vez causa y efecto, el estigma de la soledad, el desamparo, la posibilidad inaudita pero posible del repudio (106).

Hay que esperar, sin embargo, al final de la novela para ver el verdadero efecto de la transformación de Dámaso. Esta metamorfosis, que provoca la obsesión por seguir la pista de Bernardo, le conduce a darse cuenta de que en Bernardo no todo es lo que parece, puesto que descubre la vida tan miserable y de cartón piedra en que realmente se halla, lo que favorece el cambio hacia su redención.

En *Retrato de un hombre inmaduro*, debemos esperar menos para que el narrador dé cuenta de la metamorfosis del personaje central. Nada más abrir la novela, el narrador, que también es el protagonista y que cuenta su vida para justificar sus errores e incivismos, como si de un pícaro se tratase, advierte:

Y recuerdo que al leer esas líneas, de repente sentí la llamada, la dulce e imperiosa llamada de la virtud, y el placer anticipado de convertirme en un hombre ejemplar. No era ni mucho menos la primera vez que me ocurría. Al contrario, ese ha sido siempre el signo de mi vida: la intermitencia, la indefinición, la mala salud psíquica, las bruscas alucinaciones de la identidad. Eso que en otros tiempos se llamaban crisis espirituales (9).

Esta misma crisis espiritual y de identidad es la que sufre Lino, personaje de *Absolución*, un ser con buenas dosis de escepticismo a quien aburre el prójimo y sus insignificancias, por lo que prefiere la soledad y el silencio, y que poco a poco va apostando por la *permanencia*, que “no sabe cómo, ha llegado a ser importante en su vida” (53). A continuación, reafirma que ha cambiado desde entonces, “desde aquel entonces en que lo próximo, lo familiar, lo previsible, todo eso, hoy tan querido, le resultaba tan odioso y mediocre” (53). Pero, al igual que Tomás Moro, Lino un día se cansa de su vida grisácea, aunque apacible, y ante la idea de la boda con Clara y de la estabilidad que ello aportará a su vida futura, vuelve a su antiguo yo. Una de las señales de la vuelta a su personalidad pretérita es el carraspeo:

Carraspea bajo y lúgubre. Un perrillo que pasa con su dueño ha debido de oírlo porque lo mira y le enseña los dientes. Hacía tiempo que no carraspeaba. Dejó casi de carraspear precisamente cuando conoció a Clara, o mejor dicho, cuando la besó por primera vez, ¿te acuerdas? Ahí hizo la promesa de que ya estaba bien de andar esclavizado por aquella tontuna infantil. Hasta su madre se dio cuenta: “Vaya, parece que ya no haces esos ruidos y garganteos que hacías desde niño”. Y el padre: “La de pájaros y peces que me espantó con esa tos maniática que tenía”. No, ya apenas carraspeaba, pero ahora no solo le vuelve la necesidad de ese antojo sino que también siente como una vaga repugnancia física ante la idea del matrimonio. O quizá sea la responsabilidad ante el futuro. Pero el caso es que, de pronto, el presente se le hace insoportable (61).

Este retorno hacia su yo inicial, más solitario y antisocial, lo empuja a actuar con valentía y a procurar el bien de la humanidad. En esa soledad que conduce al tópico del “menosprecio de corte y alabanza de aldea”, como si de un anacoreta se tratase, propugna un *aurea mediocritas* que lo aleje del mundanal ruido, y toma consciencia del paso del tiempo y de sus acciones triviales. Por esta razón, decide tener el coraje necesario para ser un valiente, un héroe, y salvar a una mujer del maltrato de su pareja cuando iba paseando por una calle solitaria de camino hacia los campos de Castilla. A partir de esa decisión, desde ese mismo día, reconoce su transformación, identificándose con el personaje de *La metamorfosis* kafkiana, al que nombra explícitamente:

Era como si hubiera sufrido una metamorfosis, como Gregorio Samsa, solo que él no se había convertido en un insecto sino en un hombre hecho y derecho, grave de tan serio y lleno de un extraño vigor (69).

Al igual que le ocurre a Dámaso, esa transformación, que en un principio parece adquirir connotaciones negativas, termina purificándolo, lo que ocurre en este caso,

como en algunos de los personajes de *Lluvia fina*, a través de la palabra, de la narración, como tendremos oportunidad de profundizar en capítulos posteriores.

En *La vida negociable*, la metamorfosis de Huguito se produce a partir de una situación bastante kafkiana donde la crítica a la burocracia no queda exenta. En el capítulo tercero, su padre le manda un recado para ponerlo a prueba. Este recado parte de una situación un tanto extraña y absurda: llevar un contrato a un cliente, que se encuentra en un lugar recóndito, antes de las doce de la noche. Huguito, impulsado por el afán, se encaminó a realizar el recado encomendado por su padre, pero unos matones lo asaltan y le roban el dinero, necesario para pagar el transporte de regreso a casa. Aunque consigue defenderse y salvar el contrato, sin embargo, se desorienta por el laberinto de calles, metáfora de la situación vital de lo intrincado muy propia de lo kafkiano, y termina agazapado en una cuneta hasta el amanecer, lo que provoca en el personaje cierta indignación, culpabilidad e impotencia consigo mismo que lo conduce a la metamorfosis: deja de ser un cobarde para intentar ser un héroe, al más puro estilo de los *westers*, que luchará por las injusticias haciendo frente a los abusos:

Mi madre me curó las heridas, me lavó, me peinó, me preparó el desayuno, y todo entre suspiros y frases de lamentación y de alivio, por lo que me pasó, sí, pero sobre todo por lo que podía haber pasado. Y yo era feliz, y quería a mis padres más que nunca, pero en el fondo yo sabía que ya no era el mismo, que esa experiencia estaba obrando en mí un cambio, lo sentía casi físicamente, y prueba de ello era el oscuro designio que ya apuntaba en mi alma y a la vez en mis manos, y al que enseguida le di forma con toda suerte de circunstancias y detalles (46).

Una de las metamorfosis más llamativa y trágica tiene lugar en *Lluvia fina*, donde Aurora, la mujer de Gabriel, persona sensata y aparentemente estoica ante los infortunios de la vida, acaba suicidándose, lo que supone un hito en la narrativa landeriana, ya que, aunque muchos de los personajes principales de Landero piensan en el suicidio en numerosas ocasiones hasta el punto de convertirse en un *leitmotiv* en su mundo narrativo, nunca llegan a consumarlo. Suponemos que este suicidio tiene la finalidad de enfatizar una de sus claves poéticas que lo apartan de la tradición kafkiana y camusiana, y que tendremos la oportunidad de escudriñar en apartados siguientes. Aurora, habituada a escuchar pacientemente a los demás, ya no es capaz de oír palabras, sino que percibe estruendos, ruidos, frases ininteligibles, y queda sumida en una profunda crisis existencial, puesto que, después de tantos años, no sabe quién es en realidad Gabriel, su marido, un hombre en constante transformación, al igual que las propias palabras que dan sustento a la vida de todos los personajes de la novela:

Y siempre, siempre los relatos o las palabras que vuelven de los oscuros ámbitos de la memoria llegan en son de guerra, cargados de agravios, y ansiosos de reivindicación y de discordia. Es como si en el largo exilio del olvido hubieran ahondado en sus mundos imaginarios, hurgado en sus entrañas, como el doctor Moreau con sus criaturas monstruosas, hasta sufrir una total, una fantástica metamorfosis. Y así, con su lúgubre cortejo de figuras grotescas, pero a la vez irresistiblemente seductoras, las palabras y relatos de ayer llegan a nosotros imponen en nuestra conciencia la tiranía, la deliciosa tiranía, de sus nuevos significados y argumentos (12).

Por último, Marcial, protagonista de *Una historia ridícula*, deseoso de convertirse en escritor y filósofo para sorprender a Pepita, sufre asimismo una metamorfosis cuando se enamora de ella e incluso, como en *La metamorfosis kafkiana*, llega a

compararse con un animal, de igual manera que los personajes de un cuento que escribió siendo escolar y que entrega a Pepita para leerlo en su tertulia, llegando algunos amigos de la anfitriona a compararlo con Kafka:

Así fue como el amor obró en mí una metamorfosis tan rara y prodigiosa como la de Franz Kafka, de cuyo libro hablaré luego. De pronto, una mañana me desperté convertido en un ente sublime y ridículo a la vez, y también a la vez sabio y estúpido, como esos animales fabulosos que tenían a un tiempo garras, pico y pezuñas (171).

El proceso de transformación convierte a estos personajes en seres grises, extravagantes, melancólicos y angustiados. La extravagancia de Gregorio se refleja en su empeño por imitar el modelo anacrónico del bohemio trasnochado con gafas de sol y gabardina. Su preocupación por cuidar los gestos es excesiva, sobre todo a la hora de fumar, donde remeda las escenas de tensión del cine negro. Él mismo, al entrar en el Café, se da cuenta de que nadie lleva un atuendo como el suyo, y su mujer, al verlo con la nueva ropa, lo tacha de 'fantoche'. Son personajes que muestran su rareza tanto en sus vestimentas como en su forma de comportarse. Viene a cuento recordar que K., el protagonista de *El castillo*, también es un hombre extraño. Al principio, en el momento de su llegada al pueblo, su aspecto de harapiento y su comportamiento déspota con el hijo del subalcaide la primera noche le hizo ganarse una fama repulsiva y atractiva a la vez, pues la mayor parte de la gente del pueblo lo evita, pero ciertas mujeres sienten hacia él verdadera atracción, como por ejemplo Frieda, Olga o Pepi.

Personajes que salen de lo común, al igual que Faroni, se hallan en todas las demás novelas de Landero. De hecho, suelen ser personajes que están cerca de la locura, como don Quijote y los personajes kafkianos, aunque hay que decir que tanto

los personajes kafkianos como landerianos se distancian de don Quijote porque, en ese juego de cuerdos locos, son más conscientes de su propia locura. No conviene olvidar, al respecto, que el tema de la locura es muy recurrente en la literatura expresionista, y que esta característica va unida a otros temas de los que luego hablaremos como, por ejemplo, el sinsentido de la existencia y la angustia propia de los movimientos filosóficos existencialistas en los que se incluye a Albert Camus, otro de los autores que influirán en Landero a la hora de crear su universo narrativo.

Otros personajes que viven entre la cordura y la locura son los que aparecen en su segunda novela, *Caballeros de fortuna*. Esteban es el menos consciente de su insensatez, puesto que, como el Bengy faulkneriano¹⁰⁷ de *El ruido y la furia*, posee cierto retraso mental. El narrador nos informa de que “era más bien corto de criterio, y hasta casi la adolescencia no logró la primera palabra” (23)¹⁰⁸, lo que no lo exime del afán de los personajes landerianos, puesto que, cuando descubre el mundo del lujo y el dinero, desea formar parte de él a toda costa. Su rareza no solo remite a un nivel psicológico, sino que también se pone de manifiesto en su quehacer cotidiano. Así, por ejemplo, es el encargado de repartir la leche con un especie de vehículo estrafalario, construido “con el armazón de un enorme carricoche de recién nacido y ampliado y reforzado con tablas, latas, cuerdas y alambres y hasta piezas de desecho de maquinaria agrícola” (23), que daba un aspecto formidable, incomprensible e incluso amenazador.

Esteban era el hijo único de los Tejedores, Manuel y Leonor. Su padre, como los que aparecen en otras novelas, tenía un carácter bastante soñador. Según

¹⁰⁷ Para la influencia de Faulkner en esta novela, frente a la mayor presencia de Kafka en *Juegos*, resulta esclarecedor el artículo de Luis Beltrán Almería, “Luis Landero en el país de Maricastaña. Apuntes sobre la estética de *Juegos de la edad tardía*”, *Castilla. Estudios de literatura*, 17 (1992), pp. 33-48.

¹⁰⁸ En lo sucesivo se citará por esta edición: Luis Landero, *Caballeros de fortuna*, Barcelona, Tusquets, 2000, indicando entre paréntesis la/s página/s correspondiente/s.

cuenta la leyenda del narrador cronista, esta familia pertenecía a la rama pobre del Conquistador, frente a la familia de Belmiro Ventura, otro de los personajes centrales de la novela, que, como Alonso Quijano, está obsesionado con la lectura y con su biblioteca, planeando durante todo el día miles de extravagancias para que los ratones no entren en su casa a roer sus libros. Belmiro se desvincula a ratos de esa vida de estudio y raciocinio para derivar a la irracionalidad tras enamorarse de Amalia Guzmán, maestra del pueblo, al oírle tocar el piano. El padre de Esteban, Manuel, vive obsesionado con encontrar y reclamar las riquezas que debían haberle correspondido, hasta tal punto que roza la locura. Por esta razón, en el capítulo 4, convence a su mujer, de carácter más práctico y racional, para asaltar el lugar del pueblo donde cree que está escondido el codiciado tesoro; de ahí que Leonor, en el momento del asalto, haga referencia al tema de la locura, advirtiéndose a sí misma: “¿Será posible que yo también me haya vuelto loca sin saberlo?” (272).

Amalia Guzmán, la maestra del pueblo, presenta asimismo un perfil de extrañezas y contrastes; para su tiempo, podría considerarse una nueva quijote, ya que, en un sistema educativo estricto y memorístico como el de aquella época, “había introducido en la escuela un aire nuevo, dinámico y festivo” (69). Al igual que el maestro de *La lengua de las mariposas* de Manuel Rivas y de aquellos que abogan por los métodos de la Escuela Libre de Enseñanza, salía con sus alumnos al campo a conocer en vivo los fenómenos de la naturaleza, fundó una biblioteca escolar con escasos medios e incluso consiguió una subvención municipal para convocar un concurso que girara en torno a la figura del Conquistador, tan alabada en el pueblo. Amalia, como el hidalgo manchego parecía estar en otro mundo, absorta en sus ensimismamientos, y “su desenfado resaltaba aún más cuando sus ojos, levemente dormilones por la miopía, se ausentaban en una visión soñadora del

mundo "(68). Esta visión soñadora la induce en ocasiones a preguntarse por su cordura, sobre todo cuando se debate entre el amor del anciano Belmiro y el de su alumno adolescente Luciano, quien ofrece a su vez un carácter bastante peculiar, puesto que pretende mezclar con cierto ascetismo místico el fervor religioso con el furor erótico hacia la maestra.

Por último, don Julio, comerciante de mercería, tiene un aire de locura y extravagancia y, un día, como por arte de magia, descubre las dotes que posee para la oratoria y la política. Por esta razón, decide realizar discursos públicos sobre los asuntos del pueblo. Así, por ejemplo, el día de las elecciones, en el año 77, hubo una pelea entre franquistas y antifranquistas en la plaza, y don Julio, con un tono ora sosegado ora exaltado, que recuerda al "loco cuerdo" de don Quijote por su gesticulación y vehemencia en discursos como el de la Edad Dorada, pronuncia un discurso del que extraemos el fragmento reproducido a continuación. Dicho discurso constituye una parodia de la imaginaria religiosa del nacionalcatolicismo, del lenguaje abstracto e intelectualista, al igual que hace Kafka con el lenguaje jurídico, y en la línea de la deformación valleinclanesca y, por extensión, expresionista:

Era día de elecciones y, de pronto, al poco de abrirse la mesa electoral, estalló una gresca entre franquistas y demócratas. Se entonaron himnos, se enarbolaron banderas, se alzaron manos abiertas contra manos cerradas y acto seguido los bandos se mezclaron en una confusa gritería. Don Julio, que esa mañana había madrugado más que de costumbre, estaba en el banco amodorrado por el primer solecito del verano, y apenas oyó el clamor se irguió como requerido por una voz conminatoria. Con su balanceo un tanto descoordinado, moviéndose como se mueve una botella en el mar, cruzó la plaza, se abrió paso con el bastón hasta el centro de la reyerta y, cerrando los ojos y ofreciendo el semblante a las alturas, ensayó de nuevo la apertura evangélica de la conciliación. Los pleiteantes cesaron por un momento en sus gritos y don Julio aprovechó entonces para hacer

con el pulgar y el índice un rosco magistral, y decir con voz clara y dolida: “Caballeros: afinidad y temperancia en estos comicios finiseculares” y la trascendencia se le subió a la nariz amagando un estornudo. Y bien por la magia de la frase, bien por los efectos sedantes de la propia pausa, el caso es que los ánimos se aflojaron magistralmente (184).

También Matías Moro –obsérvese la semejanza en el nombre del personaje con Tomás Moro, el humanista autor de *Utopía*, tachado asimismo de loco por las ideas rompedoras expuestas en esta obra– duda a veces de su equilibrio mental desde muy joven, cuando se miraba al espejo y, sintiéndose como un extraño, “temía volverse loco sin saberlo” (20), por lo que cuestionaba a su madre con preguntas sobre cómo puede uno darse cuenta de si está loco o no, a lo que la madre contestaba de manera bastante pragmática, representando frente a la personalidad quijotesca de su hijo la visión apegada a la realidad de Sancho:

¿Y entonces cómo sé que no estoy loco?, le pregunta a su madre siguiéndola por el laberinto de las tareas domésticas. Porque razonas, le dice ella. Y qué es razonar. Pues dices tu nombre, cuándo naciste, dónde vives, de quién eres hijo, la profesión de tu padre, y si contestas bien a todo, entonces ya sabes que estás en tu juicio, fíjate que fácil. ¿Y qué más? Y ella zurcía y remendaba ropa, fregaba la loza, limpiaba el polvo, hacía las camas, iba y venía sin pausa, y a veces se quedaba prisionera en una habitación, adelantaba, retrocedía, regresaba al principio, la mandaban de aquí para allá como en el juego de la oca. Y él iba detrás con sus pasos pequeños y la cara de susto, se agarraba a su falda, como si quisiera detenerla y salvarla de aquel trajín agotador. ¿Y qué más? Pues nada más, ¿qué más quieres?, pero también puedes decir los nombres de las cosas, distinguir entre el día y la noche o entre el frío y el calor, saber que vives en España y que aquí manda Franco, llevar la camisa bien abrochada y los zapatos cada cual en su pie, y rezarle a la Virgen y a Dios tus oraciones. ¿Y entonces es que los locos no tienen frío, ni le rezan a nadie, ni saben dónde vive, ni cuál es su pie ni quién manda en España? Ay, pues no lo sé, cabecita hueca, pero yo creo que los locos no entienden de esas cosas (22).

La locura planea por *El guitarrista* sobre todo en la figura de Raimundo, el primo de Emilio, personaje principal, quien finalmente, al igual que Sancho Panza, se deja seducir por las ensoñaciones de su compañero de aventuras. Así, por ejemplo, en el capítulo segundo, cuando Raimundo narra a su primo sus experiencias como artista en París, al hablar sobre Dorita Salvat, recuerda lo que ésta le decía: “¡Estás loco, Raimundo! [...]. Lo que pasa que tú no lo sabes porque los locos son los últimos en enterarse. Pero, en cuanto te vi, me di cuenta de que estabas loco y de que tienes alma de nómada” (52-53)¹⁰⁹.

En *Hoy, Júpiter*, los dos personajes principales cuestionan su estado mental. En el caso de Dámaso, su deseo de venganza hacia el hombre que lo aparta de su familia llega a convertirse en una obsesión que lo hunde en el desasosiego y el desequilibrio. Ocurre de la misma manera con Tomás Montejo, protagonista de la historia paralela que llega a converger al final de la novela con la del propio Dámaso, cuando descubre que su mujer huye con un marinero con el que se carteaba, y pierde la cabeza por una joven alumna dada a los juegos eróticos con cierto aire literario. En estos personajes, sobre todo en Dámaso, la locura parece heredada de su padre, un personaje demasiado soñador y perdido en su mundo interior, a quien la madre repite una y otra vez: “Estás loco” (52). Tampoco se salva de este tema tan expresionista, como es la locura, el personaje principal de *Retrato de un hombre inmaduro*, ya que la novela se abre con el propio reconocimiento del personaje de su inestabilidad mental: “Ese ha sido siempre el signo de mi vida: la intermitencia, la indefinición, la mala salud psíquica, las bruscas alucinaciones de la identidad” (9). Lino, de *Absolución*, a pesar que desde el principio muestra ser un hombre que

¹⁰⁹ En el plano de las influencias que convergen en esta novela, véase Ascensión Rivas Hernández, “*El guitarrista: entre Landero, Cervantes y Baroja*”, *Ínsula*, 666 (2002), pp. 23-25.

oscila fácilmente entre la felicidad y la tristeza, incluso con pensamientos suicidas aunque jamás consumados –tema del que hablaremos en epígrafes posteriores–, duda de su cordura cuando intenta defender con una bolsa de ganchitos a la señorita que es atacada por su pareja, y no sabe si en realidad ha matado a ese hombre o no, lo que provoca una huida absurda hacia el campo. Hugo, asimismo, se obsesiona con el secreto familiar, sobre todo el que concierne a la madre, y esa obsesión, que no lo deja vivir en paz, lo aproxima a la demencia. Por esta razón, va cambiando la visión que tiene de sus padres. Al principio, no ve al padre con buenos ojos y, con el paso del tiempo, comienza a desarrollar una ira desmedida, impulsiva y desquiciada hacia la madre, puesto que descubre “la mentira puesta en escena cada tarde, sus pasos perdiéndose paso a paso escaleras abajo camino del sucio y ciego e insaciable placer...” (91). Pero de la misma manera que don Quijote, por homenajear a la verdad, deseaba hacer justicia ante las mentiras familiares tanto de su padre como de su madre; así, por ejemplo, reconoce a su amiga Leo:

¿Pena? Ellos son los que tienen que sentir pena por mí, por haberme criado entre el vicio y la mentira. Ellos son los corruptos. Y si no hago justicia yo, ¿quién la va a hacer? Alguien tiene que hacer justicia en el mundo, ¿no? (91).

En *Lluvia fina*, Aurora duda de su cordura debido en parte al desgaste vital provocado por el tedio cotidiano de su existencia, pero sobre todo tras descubrir unos poemas de su marido Gabriel con nombres de otras mujeres, como Beatriz. Aurora no sabe si son reales esas amantes o son fruto de la imaginación:

¿Qué grado de realidad, por cierto, tiene el amor imaginado, pero vivido con la misma plenitud que si fuese real? ¿Cómo es esto? Porque si los celos, por ejemplo,

pueden ser inventados, ¿por qué no también todo lo demás? “¿Estaré volviéndome loca?”, se pregunta, “¿he estado siempre enferma sin siquiera saberlo?” (227).

En esta novela no es Aurora la única que cree estar loca, pues también Andrea, la hermana de Gabriel, es consciente desde siempre de su propia locura, y todos en la familia reconocen que tiene un serio problema de salud. Ya, desde pequeña, actuaba de manera desmedida, según cuenta su otra hermana. Juzga mal a la madre porque salía a trabajar y creía que la estaba abandonando; protagoniza varias crisis de histeria, una de ellas durante una comida familiar; tiene arrebatos místicos que le hacen plantearse su ingreso en un convento, lo que finalmente rechaza, porque su madre no está de acuerdo con ese tipo de vida, e incluso ella misma admite estar cerca del diablo, quien llega a confesarle un día que tiene alma de artista y escucha voces interiores de “canciones terribles y maravillosas” (52).

Finalmente, en *Una historia ridícula*, Marcial se describe como un personaje extravagante y anacrónico. Es un romántico y tiene un concepto del honor diferente al de la época en la que le ha tocado vivir; por esta razón, ante las insignificancias tratadas en la reunión con Pepita y sus amigos, y tras sentirse burlado, realiza un discurso que refleja, a la manera de don Quijote, las reflexiones e ideas propias de un “loco cuerdo”. Esa manera de estar en el mundo provoca en el personaje una sensación angustiosa de la vida, como se entreevee al comienzo mismo de la novela:

Todos cuantos me conocen saben, o *deberían saber*, de mi honradez y rectitud. En otros tiempos tuve un buen puesto de trabajo y un piso en propiedad. ¿Mi visión del mundo y de la vida? Trágica y trascendente. ¿Mi historia? De amor, de odio, de venganzas, de burlas y de ofensas. Me llamo Marcial Pérez Armel, resido en Madrid, y tengo en muy alta estima el viejo concepto del honor (11).

En síntesis, después de analizar la locura y el comportamiento de estos personajes, podemos concluir que tanto los protagonistas kafkianos como landerianos se asemejan en gran medida al héroe absurdo por antonomasia, es decir, don Quijote, que, en el juego del loco-cuerdo, siempre queda humanizado por un atisbo de “cordura”, lo que le permite distinguir la injusticia en el mundo y estimular su afán por combatirla. Todo ello lleva a estos personajes a una angustia vital, puesto que el ansia de desear es inherentemente frustrante, ya que, como advierte Schopenhauer, el deseo conduce a la insatisfacción, pues el ser humano nunca es capaz de colmar su propia sed, o su propio afán, por hablar en términos landerianos.

Esta tensión entre el querer y no poder impulsa a estos personajes hacia situaciones intrincadas y laberínticas, como analizaremos posteriormente, que son asimismo un rasgo distintivamente kafkiano, así como a estados de indeterminación que siembran la duda en el lector de si lo que está ocurriendo es sueño o realidad. De esta manera, el enigma y la ambigüedad se constituyen en ejes vertebradores del universo landeriano, como lo corroboran las técnicas narrativas y los rasgos estilísticos más definitorios.

4.3. Los núcleos temáticos como catalizadores del absurdo

Luis Landero no solo presenta la absurdidad en el perfil de sus personajes, sino que, como cabe esperar, sus características, inquietudes y vivencias introducen una serie de temas absurdos que se acercan a Kafka. Cabe precisar, según apunta Rubia de Prado, que “en realidad, no existen, *stricto sensu*, temas kafkianos, sino situaciones kafkianas”¹¹⁰. No obstante, estas situaciones kafkianas, en ocasiones, llevan al

¹¹⁰ Leopoldo La Rubia de Prado, *Kafka: el maestro absoluto. Presencia de Kafka en la cultura contemporánea*, op. cit., p. 251.

escritor objeto de nuestro estudio a orbitar en torno a una serie de temas que están en estrecha relación con el existencialismo como, por ejemplo, la angustia vital, la búsqueda de la verdad y la inutilidad del esfuerzo o el fracaso esperanzador, entre otros. Todos ellos suelen surgir debido a la contingencia vital en que se encuentran los personajes como un retazo más de la vida misma que suscita la dicotomía vida / literatura, ya muy presente en Cervantes. Por consiguiente, las situaciones en la narrativa landeriana, al igual que ocurre en Kafka, se suelen presentar en forma de enigma, donde el papel del azar y de la casualidad tiene un irremediable peso.

Así, por ejemplo, en los comienzos de *El castillo* o *El proceso*, todo queda envuelto en un halo de misterio a lo que contribuye el propio nombre del protagonista del que solo conocemos su inicial, K. No sabemos el motivo por el que el agrimensor es enviado al pueblo del castillo ni tampoco la razón por la que condenan a K. en el *El proceso*. Ni siquiera los personajes conocen la causa de su destino y, por ello, se esfuerzan siempre de un modo frustrante en buscar la verdad. De igual manera actúa, por ejemplo, Gregorio Olías, de *Juegos de la edad tardía*, al inicio de la novela, donde, al despertarse, se siente aturdido por el absurdo de vivir y busca un proceso lógico para ordenar el caos en que se debate. Desde la apertura de la novela, Gregorio parece estar confuso, como el agrimensor en *El castillo* o Joseph K. en *El proceso*, que es levantado bruscamente de su cama para ser condenado. Gregorio ha pasado una noche inquieta y, al amanecer, no está seguro de si ha soñado que un mensajero con antorcha venía a anunciarle el día de la desgracia, apelándole con un “¡Levántate, pingüino!” (33).

En *El mágico aprendiz*, también es muy difusa la situación que lleva a Matías Moro al bloque de vecinos donde posteriormente conoce a Martina, su amor platónico, por el que se embarca en toda una aventura empresarial. Tras salir de

noche a comprar tabaco, en el bar se comenta que han asesinado a un árabe y cada cual conjetura sobre las posibles causas. Es significativa la información aportada por el narrador sobre Matías, de quien dice: “Así empezó todo. Matías había llegado allí por una de esas casualidades de la vida” (11). A continuación, el protagonista sale del bar y se dirige calle abajo, donde se encuentra con periodistas y policías. Incluso intenta colarse en el portal del homicidio, y doña Paula, una vecina del bloque, creyendo que Matías es un periodista, cuenta lo que ha presenciado. Todos los sucesos narrados por doña Paula se tornan enigmáticos, ya que la mujer estaba viendo un serial de televisión en el momento del asesinato y, al igual que Gregorio al comienzo de *Juegos de la edad tardía*, no sabe si ha estado dormida o despierta (nótese la recurrencia de la dicotomía sueño/realidad, realidad/ficción) y, por ende, no está segura de si los gritos que ocasionaron el fatal desenlace provenían del padre y del hijo en cuestión, o de la propia serie:

Y así siguieron hasta que luego empezó a subir el tono de las voces: primero la del hijo, con dejes de desdén y de burla, y enseguida la del padre, un poco más timbrada pero igual de invencible y monótona. Era ya muy tarde y doña Paula tenía sueño, daba de vez en cuando alguna cabezada, soñaba un poco (recuerda que iba por un campo de flores cantando ópera) y de pronto algún ruido la devolvía sobresaltada a la vigilia. Quizá por eso creyó que aquellas voces correspondían a otros programas que llegaban del patio interior por las ventanas abiertas al fresco de la noche, porque en el buen tiempo siempre se oían allí retazos de otras conversaciones y sonidos, y entonces accionó el mando a distancia y elevó el volumen, con lo cual los dos hombres, y es de suponer que también los espectadores del patio interior, subieron proporcionalmente los suyos, y la situación quedó pareja en ese aspecto. ¿Penrós? ¿Pinkós?, imposible acordarse [...]. De entre todos aquellos gritos, doña Paula recordaba algunos: “¡Te pido que me escuches por última vez!”, “¡Aquí nadie mata a nadie ni siquiera el capitán Black (o Bleck)!”, “¡Y pensar que todo empezó con las mariconadas de don Rodrigo!” [...], pero no sabría decir de dónde proveían unos y otros (42-43).

Estas dualidades entre sueño y realidad, que se explicitan en ambos ejemplos y reafirman a lo largo de las novelas landerianas, han llevado a críticos como Miguel Martín a defender la presencia de una estética neobarroca en Landero. Así, por ejemplo, en un artículo que escribe sobre *Juegos de la edad tardía*, y que puede hacerse extensible a otras obras del autor, expresa:

De los múltiples y diversos elementos que constituyen esa poética del Barroco, hay tres que han sido recuperados y renovados, de forma especialmente significativa en *Juegos de la edad tardía*: la dualidad como principio estructurante, la ambigüedad en el tratamiento de los personajes y las prácticas transtextuales¹¹¹.

En *El guitarrista*, Emilio ya avisa, al comienzo mismo de la obra que, desde un principio, el taller mecánico sería un laberinto que lo condenaría hacia el enigma de don Osorio y su mujer, ya que fue el azar de trabajar allí y de tocar la guitarra lo que puso en contacto a Emilio con la esposa de don Osorio, su jefe, con la que vive una aventura amorosa sexual de la que jamás supo si era real o un juego morboso de ambos para excitar su sexualidad, a modo de historia del curioso impertinente cervantino. He aquí de nuevo la dualidad de realidad y ficción como principio estructurante de la que habla Miguel Martín:

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: al taller se bajaba por una rampa en espiral, y ya la primera vez que entré allí tuve la sensación de haber caído en la trampa de la hormiga león, esas larvas que parecen garrapatas o arañas y que viven en el suelo, junto a los caminos, donde excavan unos conos de arena muy bien cernida y granulada por cuya pendiente

¹¹¹ Miguel Martín, "La estética neobarroca en *Juegos de la edad tardía*, de Luis Landero", *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 13 (1994), pp. 209-232.

resbalan sin remedio las víctimas, y cuanto más intentan escapar más resbalan, y cuando más resbalan tanto más se afanan en huir (13).

Asimismo, en *Hoy, Júpiter*, el enigma es el eje central de la historia de Dámaso, pero, en este caso, más que devanar al personaje, es el propio personaje el que está obsesionado por desvelarlo. Con este fin, Dámaso se obstina en buscar y desenmascarar al hombre que ha usurpado su puesto, desde la niñez, en el hogar familiar. En *Retrato de un hombre inmaduro*, el enigma está asegurado desde el primer momento, puesto que, desde la habitación de un hospital, encontramos a un hombre de edad que, al azar, va narrando la historia de su vida mediante anécdotas, hechos y pensamientos¹¹². Esta técnica de contar el narrador sus propias vivencias sin orden ni concierto enfatiza la esencia contingente, azarosa y enigmática del mundo. De nuevo, como en algunos de los fragmentos ya expuestos, adquiere una gran importancia el concepto de “duermevela”, cuando el protagonista, cuyo nombre es un enigma, narra cómo un día sufre un fuerte cambio personal y existencial:

Era como la sensación de haber entrado en una isla del silencio o en un lugar sagrado, o como sufrir uno de esos sobresaltos de las duermevelas, cuando por un momento uno no sabe quién es, ni qué edad tiene, ni a qué especie pertenece, ni qué significan el mundo y la existencia (10).

Por otra parte, en *Absolución*, en el momento en que el protagonista, Lino, ya parece haber encontrado la fórmula para evitar el caos y la contingencia del mundo, un giro de personalidad lo encamina hacia una serie de situaciones absurdas de las que le resultará complicado salir, como, por ejemplo, el hecho de defender a una joven de

¹¹² Unos breves apuntes, al respecto, pueden verse en Jesús Felipe Martínez, “Retrato de un hombre inmaduro: Luis Landero”, *República de las Letras: revista literaria de la Asociación Colegial de Escritores*, 115 (2010), pp. 84-87.

su novio maltratador con una bolsa de ganchitos. Por esta misma razón, declara lo siguiente:

Había una palabra que, al igual que la frase de Pascal, le abrió en un instante un tesoro de conocimiento. Esa palabra era *contingencia*, y se la oyó por primera vez a un profesor de ética. Fue oírla y entenderla en toda su potencia significativa de un solo golpe de intuición. [...] Una palabra capaz de definir en un suspiro nuestra pobre condición humana. “Contingencia”, pronunciaba a veces en voz muy baja, un murmullo grave y ronco solo para él, y se estremecía ante los abismos de incertidumbre que al ensalmo de aquel sonido se abrían en su imaginación.

Porque nacíamos y vivíamos bajo la tiranía del azar. El ser pobre o rico, sano o enfermo, alto o bajo, guapo o feo, payo o gitano, o incluso ladrón o policía, estaba regido por la casualidad. Mazos de naipes lanzados por los aires. Hasta existir o no existir era apenas un incidente, un producto de la mera ocasión. Y contra el rodar de la fortuna no cabía sino resignarse cada cual a su suerte (22).

En *La vida negociable*, el secretismo funciona de eje que articula las experiencias y decisiones de Hugo Bayo, quien, desde pequeño, vive la relación un tanto amoral del matrimonio de sus padres. Su madre, sobre todo, le ruega guardar unos secretos que Huguito malinterpreta con los años, y que son la causa del desapego que siente hacia sus progenitores. Hugo crece y, en paralelo, llega a desentenderse de la vida de sus padres, pero el final de la novela descubre un tibio intento de reconciliación tan superficial y, paradójicamente, tan profundo que Hugo prefiere vivir con la duda de por qué no lo habían buscado en todo ese tiempo y simplemente se limita a recrearse en su reflexión:

Cuando salimos de la residencia, yo estaba confuso como nunca hasta entonces. No entendía que la vida pudiese ser tan irrisoria, tan fea, tan trivial, y a la vez tan dramática, tan misteriosa y llena de belleza... Un breve río hacia la mar, es cierto, pero un río tan ancho y caudaloso que sus orillas no se ven ni se logra hacer fondo. Todo tan evidente y tan sencillo y todo a la vez tan extraño, tan

inexplorado. Todo tan a la vista y todo tan ignoto. Y tan superficial como profundo. [...] Era domingo, y yo caminaba con mi moneda nueva bien guardada en el puño. Y así iba, intentado sacar una moraleja para mi historia, cuando cerré los ojos, súbitamente deslumbrado por el sol y me llené por dentro de chiribitas y explosiones de luz (326).

Puede apreciarse cómo en el fragmento se reitera la tensión que implican las polaridades mediante la insistencia en la paradoja al meditar sobre las cualidades de la vida: es irrisoria y dramática, compleja y sencilla, fea y hermosa. Una deliberación que culmina cuando el protagonista, deslumbrado por el sol, siente en su interior una explosión de luz reconfortante, recreando una estampa hedonista en el ambiente muy cercana al existencialismo de las novelas camusianas, de ahí que, en una conversación con April Overstreet, el autor afirme:

Esa mezcla de hermosura y de absurdo es lo extraordinario de la vida, y es lo que quizá da lugar a ese sentimiento de melancolía. La melancolía es una cosa agridulce: agria porque somos efímeros, somos frágiles y podemos morir en cualquier momento, y ¿para qué hemos venido aquí?, ¿qué hacemos aquí? Es un poco absurdo, pero dulce también porque la vida es de una hermosura maravillosa. Y esto es una cosa que no se entiende bien¹¹³.

El enigma, en *Lluvia fina*, deriva de las relaciones conflictivas que enturbian la vida familiar. Posiblemente es la novela más perspectivista y caleidoscópica de toda la producción landeriana. En ella, los reproches familiares reflejan los distintos puntos de vista de los diferentes personajes, siendo Aurora la única conocedora de todos los secretos del pasado familiar, pues, por su dulzura y su capacidad para escuchar a los demás, se convierte en la confidente de cada uno de los miembros de su

¹¹³ April Overstreet, "Conversación con Luis Landero", *Cuadernos hispanoamericanos*, 645 (2004), p.118.

familia política. Al diferir las versiones que cada personaje ofrece sobre un mismo hecho, se crea un mosaico de interpretaciones que problematizan el discurso y, con ello, la posibilidad de obtener una respuesta unívoca y fiable. Probablemente es Aurora quien más se acerque a la verdad gracias al conocimiento de las diversas versiones que en ella confluyen, pero, como jamás desvela su pensamiento, el enigma creado acaba con su propia vida debido al hecho de saber escuchar a los demás y olvidar escucharse a sí misma. Esta técnica ha sido relacionada por Luis Beltrán Almería¹¹⁴ con la síncretis del diálogo socrático, que es definida por Bajtín como “una confrontación de diversos puntos de vista sobre un objeto determinado”¹¹⁵. Aunque este crítico relaciona este recurso con los diálogos entre Faroni y Gil en *Juegos de la edad tardía*, conviene resaltar que esta opinión es extrapolable a *Lluvia fina*, donde el diálogo constante entre los distintos miembros de la familia, así como el papel de las conversaciones telefónicas, poseen una importancia similar a la de su *opera prima*.

Por último, en *Una historia ridícula*, el enigma está relacionado con el sentimiento amoroso, que ni siquiera la filosofía consigue explicar. Por ello, el narrador protagonista cierra el capítulo 35 de la siguiente manera:

Con gusto haría aquí un remanso filosófico, pero no puedo, no me sale. Sé lo que quiero decir, sí, pero no encuentro las palabras, a pesar de la amplitud de mi vocabulario, y eso es porque quizá no las haya. Todo lo que dicen las canciones románticas, los boleros, los corridos, las baladas, los tangos, por mucho que les pongan sal y malicia y desesperación y finales tristes a las letras, y se desgarran

¹¹⁴ Cfr. Luis Beltrán Almería, “Luis Landero en el país de Maricastaña. Apuntes sobre la estética de *Juegos de la edad tardía*”, *op. cit.*, p. 36. Son de gran interés, de este mismo autor, los estudios siguientes: “La novela según Landero”, *Revista Cultural Turia*, 121-122 (2017), pp. 162-172, y “El raro Landero”, *Ínsula*, 897 (2021), pp. 17-20. Véase asimismo Elvire Gómez-Vidal, “Luis Landero: el arte de narrar”, *Revista Cultural Turia*, 121-122 (2017), pp. 141-160.

¹¹⁵ Mijaíl Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievsky*, México, FCE, 1986, p. 158.

en los estribillos, y les den fuerte a las guitarras, siempre quedará muy lejos de esa ridícula catástrofe espiritual que es el amor... Pero, en fin, dejemos aquí este enigma, que ni siquiera la música consigue descifrar (196).

Este enigma ramifica los interrogantes, ya que, en varias ocasiones, se alude a la confusión de la vida con el teatro, por lo que no puede asegurarse si lo que está narrando Marcial es realidad o ficción: “El amor nos alucina, nos da por castigo la esperanza, nos traslada a una dimensión fantástica de la realidad” (195). Enigmático resulta también el final de la novela, ya que no se sabe si todo el revuelo originado por la muerte de uno de los tertulianos es fruto de la casualidad, del azar o del poder mágico que cree tener Marcial alentado por su afán vengativo, como más adelante explicitaremos al hablar del papel de la polifonía en la novela postmoderna.

Las diversas situaciones enigmáticas y los peculiares malentendidos de los que parten las historias de las novelas analizadas generan las líneas temáticas que a continuación desglosaremos. El enigma de la vida lleva consigo que tanto personajes kafkianos como landerianos sientan una terrible angustia vital ya que, en la búsqueda de respuestas al descontento existencial en que viven, se enfrenta de manera reiterada a un horizonte intrincado, una dimensión estética muy kafkiana.

4.3.1. El intrincado escenario de la vida

Todos los personajes de las novelas objeto de estudio intentan buscar una respuesta a los misterios de la existencia y todos ellos comparten la peculiaridad de que se hallan ante la misma situación: callejones de donde es imposible salir. Gregor Samsa se siente atrapado cuando es incapaz de huir de su cama y de su habitación para explicar lo que realmente ocurre y termina aislado en un receptáculo, dando vueltas de un lado a otro como síntoma de su desesperación. Tanto el K. de *El*

castillo como el K. de *El proceso* no pueden solucionar su problema debido a lo intrincado de la burocracia y del sistema judicial. En el caso de *El castillo*, K nunca consigue que lo nombren agrimensor; en *El proceso*, el personaje jamás entiende la razón por la que es procesado y vigilado día y noche. Así, por ejemplo, en el capítulo 7 de *El proceso*, cuando comienza la decadencia y el cansancio de K., encontramos símbolos que enfatizan la idea de circularidad y de cerrazón como el hecho, por ejemplo, de que el protagonista “giraba sobre su silla” (168)¹¹⁶. A todo ello, se suma una “claridad turbia” y una “cabeza hundida” que mucho tiene que ver con el estado anímicamente intrincado del personaje. Situaciones muy similares se ofrecen en *El castillo*, sobre todo al final de la novela, cuando K., hundiéndose cada vez más los pies pesados en la nieve, cree no tener salida, de ahí que se llegue a decir: “Es una completa nulidad, da lástima contemplar el estado en que se encuentra” (435). Este camino intrincado y cerrado se intuye desde los primeros capítulos de la novela, donde ya puede apreciarse la presencia de lo circular que representa el jardín circundado de rejas, cuando K. visita el colegio del pueblo:

K. se detuvo como si detenido tuviese mayor capacidad de juicio. Pero algo le perturbó. Detrás de la iglesia del pueblo junto a la que se había detenido –no era propiamente más que una capilla ampliada a modo de granero para poder dar cabida a la feligresía– estaba la escuela. Un edificio bajo y largo que reunía extrañamente el carácter de lo provisional y de lo muy viejo y que se levantaba tras un jardín circundado de rejas que por entonces era un campo de nieve (129).

Se puede observar que el edificio, como tantos otros del pueblo, está rodeado de rejas; pero, además, en el momento de la salida triunfal del maestro, la sensación de

¹¹⁶ En lo sucesivo se citará por esta edición: Franz Kafka, *El proceso*, edición de Isabel Hernández, Madrid, Cátedra, 2012, indicando entre paréntesis la/s página/s correspondiente/s.

cerrazón es aún mayor, puesto que “en compacto tropel los niños rodearon al maestro” (129). En ese preciso instante, el maestro y K. conversan sobre el castillo y la visión desagradable y extraña que tienen los forasteros de aquella institución.

Intrincada y laberíntica es asimismo la casa del señor Pollunder, en el capítulo 3 de *América*, donde Karl experimenta un juego de carácter erótico con Klara; o cuando el protagonista pretende salir del comedor de un restaurante y los trabajadores parecen formar un laberinto humano para impedirle que salga:

La organización de vigilancia, por lo visto, no debía de ser tan ejemplar, pues ciertamente sonaron algunas campanillas, pero ¡sabe Dios para qué fines! En el zaguán de la puerta de salida había, es cierto, tal cantidad de empleados del hotel que marchaban de un lado para otro entrecruzando sus pasos que casi se podía pensar que, sin llamar la atención, se disponían ellos a impedirle la salida, pues no se podía descubrir ningún otro sentido en aquel constante ir y venir (220-221).

Todos estos espacios que recorren los personajes conforman cronotopos metafóricos reconducidos hacia sí mismos y orientados a la búsqueda de la verdad y la satisfacción de sus propios deseos. En todas estas novelas, los caminos suelen ser intrincados, estrechos, laberínticos, símbolos, por tanto, de la desorientación y de la vida que no tiene salida ni sentido, idea que potencia el absurdo presente en la estética expresionista. Ludovic Janvier comenta sobre este aspecto lo siguiente:

El deambular [...] es la expresión de la impotencia para comprender, la imposibilidad de “vivir con”: refleja claramente la inadaptación. No es casualidad por ello que en la tragedia moderna, a partir de Kafka, se exprese en términos de

espacio, sobre todo a través de la imagen del laberinto, por el que avanza a tientas el personaje desorientado¹¹⁷.

La imagen del laberinto, con su correspondiente carga simbólica, aparece prácticamente al comienzo de *Juegos de la edad tardía*, cuando Gregorio llega con su tío a la ciudad y deambulan por ella desorientados:

Era invierno y llovía. De su tío, Gregorio recordaba aún el ritmo anheloso de su respiración y la temperatura de su piel cuando, sin hablar, lo tomó de la mano y se dieron a caminar por un laberinto de calles embarradas. Se oían entre la niebla las cornetas de los basureros, y en las esquinas brillaban todavía algunos faroles, extenuados ya por la claridad del alba. Cruzaron lugares que años más tarde Gregorio buscaría en vano, y que en aquellos momentos le parecieron cobertizos enormes con goteras. Y era curioso: apenas había gente, los pocos viandantes iban solitarios y rápidos, y sin embargo la impresión de multitud y gritería aumentaba sin tregua. Apremiados por el ritmo amenazante que iba adquiriendo la ciudad, tomaron por unas callecitas empedradas y se apresuraron débilmente, bajo la lluvia. Parecían ir recorriendo los caminos simbólicos de la vida, pero al fin entraron a un portal, subieron una escalera oscura y salieron a un patio de galerías con vigas de madera y macetas dormidas en las barandas, donde solo se oía el cuchicheo del amanecer (38-39).

Resulta significativa la estructura laberíntica de las calles como una intrincada representación de “los caminos simbólicos de la vida” que conducen por “una escalera oscura” a “un patio de galerías” que recuerdan la simbología machadiana diseminada por *Galerías, soledades y otros poemas*. Además, las calles están empedradas y llenas de barro, lo que añade una mayor pesadez a las pisadas de los caminantes y, más allá de la mera presentación descriptiva, encarece el peso

¹¹⁷ Janvier Ludovic, *Una palabra exigente. El “Nouveau Roman”*, Barcelona, Seix Barral, 1972, p. 25. Esta misma idea es destacada por Tomás Yerro, *Aspectos técnicos y estructurales de la novela española actual*, Pamplona, Navarra, Universidad de Navarra, 1977, p. 149.

simbólico que implica el sinsentido de caminar por la vida. El simbolismo recuerda los pies de K. hundidos en la nieve avanza en dirección al castillo. Acaso procede advertir, como indica Marthe Robert¹¹⁸ a propósito de los símbolos kafkianos, que el héroe cree en ellos espontáneamente y los utiliza como instrumento para orientar su vida, pero en realidad es un error, puesto que su desorientación en el espacio y en el tiempo se debe a esa creencia.

Retornando al fragmento citado, cabe destacar que también los fenómenos meteorológicos contienen una carga simbólica. Es invierno, una época dura, como lo era para los personajes aquel momento de su vida cuando en soledad se vieron obligados a emigrar a una ciudad desconocida. La lluvia, como representación de la monotonía de sus vidas grises, inunda el ambiente, y las isotopías semánticas de la niebla recrean una ambientación difusa y borrosa que parece enmarcar la desesperanza de los personajes. Sin embargo, entre la niebla, elemento muy característico también en las novelas kafkianas, emerge un tenue rayo de luz en las farolas de las esquinas –en *El proceso* se habla de “claridad turbia”–, que representa una vuelta a la esperanza y la ilusión, aunque sea fugazmente, pues de nuevo la oscuridad inunda las escaleras del portal. Este contraste entre la luz y la oscuridad, consustancial a la estética barroca, es muy utilizado también por los expresionistas, entre ellos Valle-Inclán (por ejemplo, en *Luces de bohemia*), como se verá en el análisis de las técnicas retóricas y estilísticas. Finalmente, al término del fragmento, encontramos la clave del simbolismo concatenado, cuando el narrador indica que “parecían ir recorriendo los caminos simbólicos de la vida”. Este juego entre la esperanza y la desesperación no solo se refleja en este fragmento sino, como

¹¹⁸ Cfr. Marthe Robert, *Lo antiguo y lo nuevo: de Don Quijote a Kafka*, Madrid, Trifaldi, 2006.

cualquier lector de la obra puede comprobar, a lo largo de toda la novela, en particular cuando Gregorio huye de su casa al venir Gil a la ciudad o cuando es perseguido por la policía. En esos momentos, que representan el *clímax* de la obra, se impone la reiteración de las palabras laberinto y encrucijada.

La encrucijada constituye precisamente un importante elemento estructural en la segunda novela de Landero, *Caballeros de fortuna*, donde una voz anónima hilvana las historias de diversos personajes hacia un único y tragicómico final. En esta novela adquiere especial relevancia la simbología relacionada con el tejido, asociado al destino del ser humano, que tiene su origen en la tragedia griega y retomó diestramente Lorca en *Bodas de sangre* (recuérdese el canto de las muchachas con la madeja roja, que es una premonición del destino trágico de los novios). Mariela Insúa Cereceda, en su artículo “¿Existencia afortunada?: Una aproximación a *Caballeros de fortuna* de Luis Landero”, ha destacado la fuerza del símbolo del tejido en la obra:

Pequeños detalles nos guían a esta conclusión: Julio Martín Aguado es dueño de un comercio de tejidos, el padre biológico de Luciano fue supuestamente un comerciante de tejidos y la familia Tejedor cumple un rol fundamental en el desencadenamiento de los hechos, pues Manuel ha contagiado sus sueños de grandeza a Esteban y este ha decidido exterminar al representante de la rama rica de los herederos del Conquistador¹¹⁹.

En esta novela, además de reaparecer una escenografía de lluvia, noche y paisajes espectrales, vuelve a cobrar relevancia el símbolo del laberinto, como se aprecia en

¹¹⁹ Mariela Insúa Cereceda, “¿Existencia afortunada?: Una aproximación a *Caballeros de fortuna* de Luis Landero, *Revista signos*, 34:49–50 (2001), p. 60.

la siguiente escena centrada en Manuel Tejedor, extrapolable a la mayoría de los personajes de las historias que se van entretrejiendo:

Sucedió un tiempo de mansa expectativa. Sentado en el umbral o en la mesa camilla miraba tercamente la lluvia o la noche, como si fuesen paisajes espectrales vistos desde un tren que lo llevaba de regreso hacia la tarde intacta de septiembre donde una parte de él auguraba la llegada del otro, del viajero, para salir al fin del laberinto de dolor o de sueño en que uno de los dos debía de haberse extraviado (32).

En *El mágico aprendiz*, Miss Josefina, artista de la farándula y pitonisa, predice el destino intrincado de Matías Moro desde los primeros contactos y así se lo comunica tras leerle el destino que le espera: “Tu pulsación secreta me dice que tu tiempo es el amanecer, y tu contexto la encrucijada y el abismo” (101). Este encuentro se produce en un “espacio angosto sofocado de objetos” que incrementa la sensación de angustia del personaje. La predicción se hará realidad, y Matías intentará salir de ella al final del primer gran capítulo de la novela, significativamente titulado “Laberinto de amor” (el subrayado es nuestro):

Hay que hacer algo, pensaba, tengo que purificarme de toda esta cizaña. Ahora solo hacía visitas espaciadas y breves. Le avergonzaba cada vez más la certidumbre de que, si había ofrecido el donativo, y los regalos posteriores, había sido para comprar el privilegio de entrar en aquella casa y poder estar junto a Martina, y que su altruismo no era sino un arma indecente de seducción. Tan desleal y astuto se veía a sí mismo, y tan cansado estaba ya de deambular por aquel laberinto de errores, que una tarde, a la hora de despedirse, se oyó decir que quizá ese mismo fin de semana se marchase de vacaciones (152).

La descripción de aquellos pensamientos, con los que Tomás parece liberado de “aquella pesadilla”, acerca la situación a la estética kafkiana, donde lo cotidiano a veces se convierte en una auténtica paroniria. Sin embargo, Matías vuelve a ser víctima del propio absurdo, ya que piensa que abandonar a Martina “era demasiado riesgo”, porque “me estoy quedando calvo”, y “le pareció que ese era un argumento tan absurdo como definitivo” (152). Las peripecias que el personaje continuará acumulando, reafirman el intrincado destino pronosticado por Miss Josefina de manera que, hacia el final de la historia, Matías seguirá deambulando “por un laberinto sentimental construido con tres o cuatro piezas, el miedo, el desdén, la culpa, la esperanza” (335).

La presión de lo inextricable, en *El guitarrista*, enmarca la atmósfera de la obra desde el comienzo: “Eso fue lo que pensé el primer día que llegué al taller y me hundí en sus entrañas, que estaba cayendo en una trampa de la que ya nunca iba a salir” (11). En esta apertura de la novela, se compara el taller mecánico con la trampa de la hormiga león, imagen que vuelve a reiterarse en el cierre. Se conforma de esta manera una estructura circular, gracias a la función catalizadora de lo intrincado, que se refuerza con la traslación de la imagen del laberinto-trampa a la propia historia, como se pone de manifiesto al final cuando Emilio propone a la esposa de su jefe escapar de las garras del ogro de su marido y, tras la negativa de Adriana, concluye:

Y cuando subí la rampa, me pareció que escapaba al fin de la trampa de la hormiga león y que, según ascendía, el pasado iba quedando cada vez más atrás, y que el ojo izquierdo se me despabilaba por completo para ver en toda su luz aquel día de verano, y que allí arriba me esperaban otras vidas con las que

entrelazar la mía para formar de nuevo un laberinto de instantes, de promesas, de episodios sin principio ni fin (322).

La comparación de su situación con la trampa de la hormiga león remarca la condición de animal acorralado con la que Emilio se identifica. Mediante este símil, que sería muy del gusto de Kafka, el sentimiento de opresión queda reflejado de manera más intensa. Fernando Castro Flórez apunta, en relación a la presencia de los animales en la obra kafkiana, que representan un “esfuerzo del lenguaje, como una pugna con los límites de lo enunciable”¹²⁰.

En *Hoy, Júpiter*, será la llegada de Bernardo al hogar familiar, usurpando el papel correspondiente a Dámaso, la situación que coloque a este en una encrucijada, como reflexiona con estupor mientras deambula por la calle:

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. Nunca se había encontrado en una encrucijada semejante, tan abandonado a la tiranía del azar. Demasiado pequeño para entender aquel ir y venir de personas adultas. Y sin embargo había algo de heroico en no entender y aun así enfrentarse al misterio sin otras armas que el orgullo y la audacia. Si se iba, si se quedaba, su triunfo estaba asegurado, pero igualmente su derrota (108)

Existe en este fragmento una esclarecedora asociación entre la encrucijada y las elecciones de la vida, situación laberíntica que a Dámaso, por su temprana edad, se le antoja irreal, incomprensible, ilógica; esta situación se refuerza con las isotopías

¹²⁰ Fernando Castro Flórez, *El texto íntimo: Rilke, Kafka y Pessoa*, Madrid, Tecnos, 1993, p. 65.

semánticas de la encrucijada como los verbos bifurcar, elegir, continuar o huir, ir y venir de los adultos, reforzadas por las isotopías propias de lo enigmático: irrealidad, términos incomprensibles, estupor, misterio. Dámaso, por su juventud, posee el arrojo suficiente para enfrentarse al absurdo del mundo, que aparece como una encrucijada de diversos caminos, imagen muy machadiana del destino existencial del hombre, y esa valentía lo convierte en un héroe de lo cotidiano. No obstante, la suerte parece echada, pues, fuese cual fuese su decisión, tanto la derrota como el triunfo estaban parcialmente asegurados, porque la elección conlleva perder y ganar parte de lo que se desea. Esa doble cara de la moneda en el trance de las elecciones adelanta en buena medida la filosofía del propio Tomás Montejo, el otro personaje principal de la novela quien, citando a Schopenhauer, afirma que “el error está en creer que la felicidad excluye el dolor y la angustia. Al revés, las incluye, son ingredientes de ella” (313). Por esta razón, esa búsqueda de la felicidad de Tomás Montejo, a pesar del incuestionable tedio que le produce la cotidianidad del matrimonio, lo conduce a un inextricable laberinto cuando se percata de que Marta, su esposa, pretende abandonarlo por otro hombre. Al igual que Dámaso, piensa en la venganza y en acabar con el marinero pretendiente, pero su obsesión es mucho menor, y al final, todo se queda en su imaginación. Puede apreciarse en el fragmento que reproducimos seguidamente la celada sin salida y la dicotomía de la realidad y el ensueño envuelto en la niebla, fenómeno meteorológico que ya ha aparecido en otros fragmentos analizados *supra* y que viene a ser un símbolo del bloqueo psicológico de los personajes ante situaciones intrincadas:

Pero, ¿hasta cuándo duraría el embriagante sabor de la venganza? Y allá, en la cárcel, ¿podría escribir, tener sus libros, sus carpetas, sus cuadernos, sus...?

¿Cómo iba a vivir él sin su biblioteca y sus papeles? ¿Y qué sería entonces de sus proyectos literarios? No, aquella celada no tenía salida, salvo que en el último instante, cuando entre la niebla del ensueño comenzasen a surgir los duros perfiles de la realidad, a Marta le faltará el valor y la convicción para fugarse. O podía ocurrir también que, a los pocos meses, desengañada de aquel zafio y turbio aventurero, que en toda su vida había abierto un libro..., aunque también Marta, es verdad, y aquí se detuvo indeciso, tampoco ella, quizá tal para cual, pero Marta era de otra manera, otra sensibilidad, otra, otra, otra cosa, una veta virgen de inocencia, y quizá dentro de unos meses, despertada bruscamente del sueño al que se había rendido por, por, por un romanticismo pueril alimentado de telenovelas y revistas del corazón, como Emma Bovary, regresara arrepentida al hogar: él, Tomás Montejo, el profesor, el buhíto, el zampalibros, el escritor, el sedentario, ese era su único y eterno y verdadero amor (368).

En *Retrato de un hombre inmaduro*, son numerosas las situaciones intrincadas a las que debe enfrentarse el personaje. Un ejemplo representativo lo ofrece la escena en que es contratado por Óskar, un chico joven en silla de ruedas, para acudir a una manifestación. De la misma manera que don Quijote y Sancho Panza, el hombre inmaduro y el joven minusválido emprenden su particular aventura por la encrucijada de las calles de la ciudad e incluso, al sentarse en la barra de un bar después de una complicada velada, parecen “dos escuderos de aquellos dos extraños caballeros rodantes” (40). Poco antes, el narrador protagonista narra los sucesos acaecidos en un paseo que se suponía plácido y se convierte en una intrincada caminata, pues, aunque en un principio Óskar parecía un chico responsable, empieza a sospechar que quizá padeciera “algún tipo de retraso mental” y que lo estuviera utilizando para poder escaparse de casa (los subrayados son nuestros):

Siguiendo sus indicaciones, nos metimos por un laberinto de calles secundarias. Dos o tres veces me pareció que pasábamos por el mismo lugar, y ahí empecé a pensar si aquel joven no padecería algún tipo de retraso mental y si no era yo

quien debía imponerme a sus caprichos, tomar la iniciativa y poner fin a aquella expedición. Porque quizá Óskar había actuado a espaldas de sus padres escapándose de casa y haciéndome cómplice de la fuga, y quizá ahora mi misión consistía en devolverlo sano y salvo a su hogar. Pero él parecía muy seguro de sí. [...]. Pero ¿qué podía hacer yo? ¿Abandonarlo allí mismo a su suerte? ¿Encararme con él por su insolencia y despotismo? Así que seguí empujando por aquella maraña de calles, cada vez más cansado y desmoralizado, y al cabo de una hora o cosa así, me ordenó entrar en un bar cercano a la Gran Vía. Porque solo entonces logré orientarme en lo intrincado de aquella caminata (39).

El caso de Lino, de *Absolución*, difiere del personaje anterior, porque el laberinto en que se encontraba antes de conocer a Clara era más producto de una visión existencial de la vida que de una situación intrincada puntual. Lino, a pesar de los sabios consejos de las personas cercanas, para quienes lo importante era vivir el momento puesto que no hay más paraíso que el presente, era consciente de que le resultaba difícil aplicar esa teoría, no exenta de sabiduría y practicidad:

Pero aquella teoría tan sobrada de razón no era tan fácil de cumplir, porque el presente había sido para él una fuente inagotable de tedio y sinsabor, y recuerda las veladas lánguidas junto a don Gregory mientras la tarde caía con una lentitud mortal sobre el jardín. Sus días habían transcurrido bajo el magisterio de aquella languidez que aprendió de niño y que ya no lo abandonó nunca. Pero Clara -el amor- había venido a cambiar su visión del tiempo y de las cosas (29).

La ambientación decadente y modernista de la escena parece evocar los jardines machadianos con su correspondiente simbología, ya que la tarde representa el acercamiento al final del día, la finitud, la reflexión del paso del tiempo, un tiempo vivencial bergsoniano que, frente al tiempo cronológico, se enfatiza con las “veladas lánguidas” y la “lentitud mortal” de su discurrir. Esta influencia machadiana no es en absoluto desdeñable a la luz de lo que el mismo Landero reconoce:

Hay cositas más aquí y allá de Antonio Machado [...]. La cierta melancolía al atardecer, el tiempo, la subjetividad del tiempo, el sentimiento de pérdida que produce el paso del tiempo, que ves que la vida se te escapa [...]. El tiempo vivencial que está en las cosas, que está en los parques¹²¹.

El fragmento, en efecto, transpira un halo de melancolía propio de ese atenuado modernismo que influyó en el poeta sevillano que rememora los recuerdos de la infancia impregnados de una languidez que refuerza el poliptoton con la sonoridad del adjetivo esdrújulo (lánguidas) y el sustantivo agudo (languidez). Esta tarde machadiana, en un día otoñal de un presente tedioso, a la que se suma el símbolo del laberinto, enmarca de manera tan sugerente como significativa la acción que desencadenará la historia de la novela:

Si Clara no hubiera aparecido en su vida, si aquel día de otoño no hubiese decidido acudir a la entrevista de trabajo, habría seguido vagando por el mundo como vagan eternamente los cuerpos celestes por el universo sin fin. Ese infinito espacio sideral hubiera sido para él Madrid, una ciudad más que sobrada para acoger en su seno a una vida errática, para ofrecerle un razonable laberinto por el que huir sin tregua ni esperanza, pero también sin desaliento (29).

En *La vida negociable*, Hugo se ve sometido desde el comienzo de la novela al laberinto absurdo que conforman los enigmas de la vida. Así, por ejemplo, la primera vez que acompaña a su madre a un lugar sobre el que desconoce todo y del que no podrá decir nada, lo que alimenta la duda de la posible inmoralidad que marca la relación entre sus padres de por vida, se nos describen las calles como un laberinto lleno de glorietas, símbolo kafkiano-onettiano que representa la angustia vital y claustrofóbica de enfrentarse a situaciones sin salida. Viene a cuento recordar que

¹²¹ Entrevista con Luis Landero, *op. cit.*, reproducida en anexo, p. 415.

también Faroni, en *Juegos de la edad tardía*, cuando teme ser descubierto por Ángela, le hace saber, precisamente en una glorieta, que está involucrado en política para sortear con tal confianza los embarazosos comentarios de su esposa. Al respecto, conviene resaltar que el mismo autor, en la entrevista concedida en El Café Comercial de Madrid, confiesa su pasión por Onetti:

Yo hice la tesina sobre Onetti. Yo es que he tenido, como en filosofía, he tenido mis filósofos de cabecera, según el tiempo. Para mí, hay años de Sartre, ha habido años de Schopenhauer, ha habido años de este, de otro y del de más allá. Y lo mismo con autores. He tenido años borgianos, años tal, sobre todo, en las épocas de aprendizaje hasta que no encuentras tu mundo y tu manera de expresarlo. Y a mí de Onetti me encantaba esa morosidad que tenía, ese no sé cómo explicarlo. Yo hice una tesina sobre Onetti. Bueno, también fue una tesina hecha en veinte días la verdad, porque necesitaba trabajar y la saqué de aquella manera. El estilo de Onetti, la idea del fracaso, que naturalmente es una idea muy de mi mundo, la idea de soñar y fracasar¹²².

Volviendo al fragmento propuesto, además del símbolo de la glorieta, es significativa la repetición de los mismos lugares, como si de un eterno retorno se tratase, lo que contrasta con el paso de la madre, firme y decidido pero sin rumbo, por los mismos escenarios de Madrid, situación que a Hugo le resulta absurda:

Fue un trayecto absurdo y febril, porque tres, cuatro y hasta cinco veces, pasamos ante la misma tienda de sombreros o ante el mismo monumento ecuestre, ante una castañera que era la viva estampa de todas las generaciones de castañeras que se han sucedido en Madrid desde el principio de los tiempos, embutida en mocos y diversos ropones, junto a las brasas del hornillo, como una deidad protectora del humilde fuego de los pobres y desamparados, bajamos por las escaleras que parecía conducir a lóbregas mazmorras medievales, y al rato salimos a una plaza donde brillaban y parpadeaban las luces de colores de la

¹²² *Ibíd.* pp. 398-399.

Navidad, pasamos bajo los mismos soportales, atravesamos varias veces la misma glorieta, siempre deprisa, muy deprisa, casi corriendo a veces, sin rumbo, sí, pero con una determinación que no admitía dudas, y eso es lo que le daba a aquella marcha su carácter absurdo (13).

La protagonista de *Lluvia fina*, Aurora, también se siente perdida, sobre todo en su vida matrimonial y familiar, que considera inextricable. Desde siempre, su gran enigma ha sido Gabriel, su marido, del que afirma: “Quizá Gabriel fuese un enigma insoluble, o quizá no” (100). Enredadas e intrincadas resultan asimismo, en esta novela, las versiones que cada uno de los miembros de su familia política le cuentan sobre un mismo hecho, sobre lo que Aurora deduce que nada es verdad ni nada es mentira. Todos y cada uno de los personajes se encuentran en sus propios laberintos. Así, por ejemplo, del Gran Pentapolín, antepasado de la familia, se dice que “el laberinto del mundo era su patria natural” (27) o de Sonia, la hermana de Gabriel, obligada a casarse con el perverso Horacio, se recuerda con reiteración su situación agobiante y angustiada, de la que no consigue escapar, ya que su inocencia de juventud impedía ver la dura realidad: “Me casé con él porque sí [...]. A mí todo aquello me parecía como de mentira, casi como un juego” (132).

Intrincada se torna también la historia de amor entre Marcial y Pepita en *Una historia ridícula*. Marcial, un hombre con estudios medios, jefe de planta de una industria cárnica, dice ser filósofo y escritor para ganarse la atención de la dama, una mujer de la alta burguesía, culta y refinada. Al principio, Marcial se esfuerza para conseguir alguna cita, pero ella se resiste. En esta incertidumbre, resulta esclarecedor el empleo que hace el narrador de términos como “encrucijada” y “red”:

Aunque había decidido olvidarme del lector y del doctor Gómez, una vez más oigo la voz inquisitiva e insidiosa de alguno de los dos: “¿Y no sería que ella no quería

verte y que por eso se resistió a la cita?”. Eso mismo, como es obvio, pensé yo, pero el análisis de los hechos me devolvía siempre a la misma encrucijada: si ella se resistía por falta de interés o porque el protocolo sentimental la obligaba a resistirse, aunque solo fuese para poner a prueba la voluntad del pretendiente. Por otra parte, el amor que sentía por Pepita no me dejaba opción: *necesitaba* verla, y esto era un imperativo del corazón que de ningún modo podía yo desoír. De haber estado en mi mano desenmarañarme de la red amorosa en que estaba atrapado, lo hubiera hecho sin duda (113).

Tiempo después, con la relación ya entablada, en una de las conversaciones Pepita cuenta a Marcial su afición por la pintura y este le confiesa que es filósofo y escritor, lo que él no considera del todo una mentira, pues, por una parte, como ser humano, tiene una serie de concepciones que conforman una filosofía de la vida y, por otra parte, escritor alguna vez lo ha sido, ya que recuerda un cuento escrito en el colegio elogiado por su profesor. Por esta razón, cuando hablan de intercambiar pinturas y escritos, Marcial se plantea buscar aquel cuento para entregárselo y, además, decirle que tiene preparado el esbozo de una gran obra que aún está en proceso. Sin embargo, al pensar que Pepita pudiera demandarle más escritos, se siente angustiado, e incluso sopesa la posibilidad de contratar a alguien que se los escriba.

En definitiva, el símbolo del laberinto, con sus intrincados recovecos, suele reflejar el conflicto interno al que están sometidos los personajes debido a las situaciones enigmáticas que viven; este estado los induce a centrarse en la búsqueda de la verdad y el afán de conocimiento hasta el punto de convertirse en una obsesión; una verdad que, en ocasiones, se antoja ambigua, paradójica y difusa, como los propios personajes, que reencarnan la imagen de un *homo viator* en su afán por encontrarla. En este viaje de búsqueda, el cronotopo del camino resultante reproduce la metaforización del aprendizaje de la vida.

4.3.2. El afán de conocimiento

Como ya hemos adelantado, el hecho de que la vida y las situaciones se presenten enigmáticas y laberínticas suscita en los personajes la pregunta sobre el porqué de todas las contingencias experimentadas. En este sentido, tanto las producciones kafkianas como las landerianas son novelas de búsqueda, donde la situación existencial del personaje se instituye en uno de los ejes centrales de la narración. Es cierto que, aunque Landero comparte con Kafka ese rasgo, no es menos cierto que los enigmas en Landero suelen responder a situaciones comunes, como suelen ser las respuestas a los mismos, que implican con frecuencia la capacidad de negociar con la propia vida. Así lo sugiere el título de su novela *La vida negociable*, que sintetiza en gran manera uno de los temas más importantes en su narrativa. Por el contrario, los enigmas de Kafka suelen conducir a la tragedia e incluso a la muerte del propio protagonista. Retomaremos este aspecto en el último apartado, donde analizaremos cómo Landero se aparta de la tradición para dar originalidad a su propio microcosmos narrativo dentro del contexto postmoderno.

Lo que sí es cierto es que tanto los personajes kafkianos como landerianos creen que la búsqueda de la verdad conducirá a la libertad ansiada; sin embargo, ese afán de saber desemboca en la alienación y la inestabilidad emocional. En este sentido, Ernesto Fera, al analizar la consciencia expresa de la ausencia de libertad en la obra de Kafka, realiza una reflexión sobre la naturaleza de la misma en relación con la sabiduría y el sentimiento en nuestros tiempos:

A mi juicio, no somos libres, sino sintomáticos, y la libertad es el síntoma fundacional, como vivencia de nuestra condición humana normal, de nuestro acabado evolutivo, de nuestra prueba pisco-biológica para ingresar en el "linaje humano"; o lo que es lo mismo: de nuestra radical determinación en el seno de la

ignorancia. En suma: de nuestra alienación esencial. No de la alienación “social” de Marx [...], sino de la alienación que corresponde a nuestra ignorancia intrínseca, a nuestro propio desconocimiento, incomunicación insalvable entre el saber y el sentir¹²³.

Así, por ejemplo, es el afán de saber más sobre el castillo lo que lleva al agrimensor a la decadencia, de la misma manera que ocurre con K. en *El Proceso*. Este afán de saber constituye también un punto de inflexión en *Juegos de la edad tardía*, pero no tanto por parte de Gregorio Olías, alias Faroni, a pesar de ser una persona curiosa e inquieta, sino por la necesidad de saber de Gil que, quijotizado por Faroni, muestra un progresivo interés sobre la vida de este y sobre los grandes avances hasta el punto de desear conocer al Gran Faroni en persona e ir a la ciudad para poder descubrir ese mundo intelectual y de progreso al que Faroni pertenece. Llegado a tal extremo, Gregorio Olías se siente culpable por haber engañado a aquel hombre noble y leal, y experimenta una desconcertante angustia y un inmenso temor al pensar en la posibilidad de que Gil descubra la verdad de toda aquella impostura. Habla entonces con Angelina y huye; miente de nuevo y dice que está involucrado en política, y que, por esta razón, debe de abandonar la ciudad. Al fin, en el encuentro con Gil, Gregorio mata a Faroni, confesando a su compañero que el gran poeta ha muerto y que él es su biógrafo, pero Gil mantiene hasta el último momento el afán de saber, como se refleja al final de la novela. Gregorio, por el contrario, aborrece ya la ficción y la impostura, y hace todo lo posible para volver a ser él mismo. Al igual que en *El Quijote*, no es difícil apreciar una sanchificación de Faroni, en principio el más quijotesco, y una quijotización de Gil, quien al comienzo no se toma muy en serio al señor Faroni, pero que acaba participando del mundo de

¹²³ Ernesto Feria Jalón, *Estudios sobre Kafka*, Renacimiento, Sevilla, 2002, p. 79.

sueños que este ha forjado. Alberto Rivas, entre otros críticos, ha advertido esta coincidencia entre Gregorio Olías y Alonso Quijano:

La relación entre Olías y Faroni concuerda con la que existe entre el hidalgo Alonso Quijano y Don Quijote; en ambos casos ese *hundimiento en la ficción* es un medio de *salvarse*. Pero dicha relación corresponde también a la que se establece entre el artista y su obra¹²⁴.

Es también ilustrativa la opinión de Miguel Martínón para quien esta ambigüedad a la hora de crear los personajes, junto al gusto por las prácticas transtextuales en el autor extremeño, puede vincularse a una estética de corte neobarroco¹²⁵. La transformación referida puede apreciarse en la última conversación de la novela:

- ¡Adelante, Dacio! ¡Bautízame ahora mismo!
- Pues entonces, te llamarás, ¿qué te parece Lino Uruñela? Me lo acabo de inventar, y debe ser único en el mundo.
- Lino Uruñela. ¡De acuerdo!- dijo Gregorio-, pero con una condición. Que entre nosotros, y ya para siempre, sea solo 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?
- Que así debe ser.
- 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. Y también quiero que me cuentes cómo te escapaste de la cárcel, y muchas cosas de la vida del gran Faroni, que siempre deseé saber. Por ejemplo, cuál era su comida favorita, y si usaba o no camiseta (444).

¹²⁴ Alberto Rivas Yanes, “Lo quijotesco como principio estructural de *Juegos de la edad tardía* de Luis Landero”, *Anales cervantinos*, 33 (1995-1997), p. 369.

¹²⁵ Cfr. Miguel Martínón, “La estética neobarroca en *Juegos de la edad tardía*, de Luis Landero”, *op. cit.*, pp. 209-232.

En *Caballeros de fortuna*, la gran mayoría de los personajes poseen asimismo ese afán de saber. Don Julio, el cronista local, ideaba que debía hacer gestiones “y salía a dar una vuelta por el pueblo con objeto de observar también él cualquier fenómeno sencillo que lo pusiera en la pista de algún hallazgo intelectual de primer orden” (18); Esteban Tejedor, a pesar de su corto entendimiento, observaba la realidad cotidiana y “con una apertura de extrañamiento en los ojos [...] se sentaba en el poyo de la puerta bajo una parra moscatel a recapacitar sobre los grandes misterios de la vida” (24); y Belmiro Ventura, al observar ensimismado el jardín y sentir la melancolía del paso inexorable del tiempo, se pregunta si aquello no era “una invitación del destino a culminar de una vez por todas el proyecto intelectual en el que llevaba trabajando tantos años” (59).

En *El mágico aprendiz*, los personajes, como indica Vélez de Villa, “reafirman su «ser ahí» como «individuos arrojados a la existencia», seres insatisfechos que existen en un mundo incierto”¹²⁶, cuyo sentido se afanan por descubrir. Este afán de saber se refleja, de un modo tan puntual como anecdótico, en la curiosidad de Matías Moro por conocer lo que ocurre en la escena del crimen que ha ocurrido por la noche, cuando sale a comprar tabaco en el bar, es lo que encamina al personaje a relacionarse con una comunidad de vecinos a la que intentará ayudar en el desahucio del bloque para conseguir la aceptación de Martina, una joven vulgar de la que se enamora.

Emilio, en *El guitarrista*, movido por la curiosidad, llega a desear conocer de manera más profunda e íntima a la mujer de don Osorio, y el hecho de preguntarse si realmente Adriana lo ama o simplemente se trata de un juego, conduce al

¹²⁶ Analía Vélez de Villa, “*El mágico aprendiz* de Luis Landero o cómo poner-en-obra-la-verdad”, *Hesperia. Anuario de filología hispánica*, 23 (2010), p. 146.

personaje a su deriva existencial, lo que se anticipa de forma premonitoria en el comienzo mismo de la novela, cuando advierte “el primer día que llegué al taller y me hundí en sus entrañas, que estaba cayendo en una trampa de la que ya nunca iba a salir” (13).

Son acaso más pertinaces y problemáticas las ansias de saber que movilizan la acción de los dos personajes centrales en *Hoy, Júpiter*. En el caso de Tomás Montejo, el profesor de instituto, este afán adopta un perfil más intelectual y filosófico. En el capítulo segundo, titulado “Qué pasa cuando no pasa nada”, se describe a Tomás como “la imagen romántica del joven solitario y absorto entregado al estudio” (27), que en las reuniones familiares se retiraba, pretextando con un tono solemne que se iba a su cuarto a leer: “Y tanto más que el texto le gustaban a pie de página las notas eruditas, donde a lo mejor se discutía una fecha, una mínima variante léxica, la veta oculta de un significado, pero también a veces una interpretación de alcance filosófico” (27). La curiosidad por la vida y las experiencias que muestra Tomás se prolonga en la relación con Teresa, una joven apasionada de la literatura con la que comparte la atracción por los juegos sexuales literarios. Su curiosidad culmina cuando se afana en averiguar la razón por la que su mujer, al final, lo abandona tras enamorarse de un marinero, lo que llega a atormentarle.

Esta búsqueda de la verdad anima la actuación del otro personaje principal, Dámaso Méndez, con el que Tomás llega a entablar una gran amistad. Dámaso, desde pequeño, es descrito como un niño curioso y aventurero, pero la figura del padre lo ensombrece debido a la alta exigencia y la constante presión que ejerce sobre él para que sea un gran hombre de provecho. Desde el primer capítulo, “¿Posees ya uso de razón?”, el padre comienza a atosigarlo, cuando Dámaso está en la tierna edad de cinco años, con la cantinela de que la vida es un soplo, que es

breve y que, por esta razón, tiene que decidir sin demora a qué se dedicará de adulto, dejar de gatear y asistir inminentemente a la escuela. En el capítulo 5, el primer día de clase marcará a Dámaso para siempre, puesto que, cuando sale del colegio, su padre le pregunta qué había aprendido, y Dámaso, que apenas se acordaba de la canción y el cuento que el maestro les había presentado, le contó que había realizado un dibujo. El padre cogió el papel, se formó en torno un círculo de hombres expectantes, muy a la a manera de los impasibles observadores que aparecen en las obras kafkianas, y el ver solo rayajos, el niño se llevó una enfurecida reprimenda de su progenitor que lo dejó ridiculizado en público. No obstante, insistió en que no perdería la fe en él y, por este motivo, le hacía permanecer durante horas delante del río para comprobar si ocurría algo extraordinario y descubrir de esa manera algún don innato.

Con el paso del tiempo, sin embargo, el padre perdió el interés por su hijo y se centró en un vecino del pueblo, de unos dieciséis o diecisiete años, con mechones rubios, capaz de embelesar a la gente tocando el laúd. Bernardo, que era en realidad un fracasado, con trazas de pícaro y buen vendedor de humo, supo aprovecharse de las circunstancias. Poco a poco, se gana la confianza del padre, que invierte dinero en su educación como si de su propio hijo se tratase, dejando a este de lado. A partir de ese momento, a lo largo de toda la historia, Dámaso emprende la búsqueda de la verdad, movido por el rencor que siente hacia Bernardo, para desenmascarar a su usurpador y saciar su incontenible deseo de venganza, que se convierte en el motor de su actuación. Anhela saber si Bernardo realmente ha triunfado o no, qué ha sido de su hermana, a la que también ha engatusado, o si es verdaderamente su hermanastro. La situación se convierte en

una enrevesada “maraña” (177), en un complejo “mundo de tinieblas” en el que resultaba muy difícil adentrarse:

De sobra conocía ya tu padre a su hijastro y, prendado de él, convertido ya en su predilecto, mira cómo se las ingenió para meterlo en casa, y desplazarte, y otorgarle a él la primogenitura. Como la cría del cuco, el usurpador te ha expulsado del nido para arrancharse él en el hogar ajeno. Y, si es hermanastro tuyo, también lo es de Natalia. Piénsalo bien, racionalízalo, porque ni siquiera el incesto detiene a tu padre en su pasión por el bastardo.

Eso un día tras otro, aquella voz impura y seductora, a la que Dámaso no quería escuchar y aún menos darle crédito. ¿Cómo iba a entrar en aquel mundo de tinieblas que le proponía? Y, sin embargo, la realidad, o sus apariencias, además del rencor, lo invitaban a escuchar sus razones y a dejarse arrullar por ellas. “¿Todavía tienes dudas? ¿Aún te da miedo la verdad? Busca entonces las cartas, y allí encontrarás pruebas irrefutables. Allí está el adulterio, el incesto, la postergación, el robo de la herencia, la lascivia, las promesas de amor entre ellos, los proyectos que andarán haciendo y que a ti más que a nadie te conviene saber. Sé valiente, busca y atrévete con la verdad” (177-178).

Sin embargo, esa búsqueda de la verdad que hunde en la frustración a algunos personajes, en el caso de Dámaso actúa como redención puesto que, en el capítulo titulado “El hombre de la pelliza”, consigue dar con el domicilio de Bernardo, en cuyo buzón no estaba el nombre de su hermana Natalia y descubre que su usurpador era un hombre cojo, con pelliza, muy desmejorado físicamente, y con una nariz que “se le había ensanchado hasta adquirir una cierta forma de berenjena, también en el color” (279). La degradación grotesca del personaje, como puede observarse, enfatiza su decadencia.

La búsqueda de la verdad sobre los enigmas y malentendidos familiares también es el núcleo central de otras dos obras como ocurre en *La vida negociable*, donde Hugo se pregunta por ese lugar al que acompañaba a su madre algunas

tardes, al que no podía entrar, así como por la relación amoral y tormentosa de sus padres, y como sucede en *Lluvia fina*, en la que Aurora, la esposa del protagonista, Gabriel, confidente de las interpretaciones y vivencias de sus familiares políticos, llega a olvidarse de narrar su propia vida y sus propios sentimientos, que solo conocemos al final de la novela cuando decide su fatal desenlace.

También los protagonistas de *Retrato de un hombre inmaduro* y *Absolución* se lanzan a la búsqueda de la verdad en el *dasein*, hablando en términos heideggerianos. Ambos personajes piensan que no han sido hombres de provecho y se afanan por tener detalles que los eleven a una gran altura moral, aunque a veces la situación provocada resulta tragicómica y hasta grotesca. Así, por ejemplo, el personaje sin nombre de *Retrato de un hombre inmaduro* acomete buenas acciones como acompañar a un minusválido a una manifestación para ofrecerle ayuda, y también Lino cuando libera a una joven del maltrato a que es sometida por su novio. Los actos se complementan con las reflexiones de los propios personajes ante estos arranques dionisiacos que los lanzan a la aventura. El protagonista de *Retrato de un hombre inmaduro*, por ejemplo, tiende a experimentar accesos de tipo místico que lo convierten en “poco menos que un líder moral” (13); pero no pasan de ser meros arrebatos que duran “un mes o dos, o a veces solo una quincena, o unas horas” (13). Sin embargo, durante esos periodos, se dedica a pasear por la calle lleno de seguridad y de orgullo, viniéndole a la cabeza los juicios que tienen de él los demás: “He aquí un hombre en verdad intachable”, que corroboran con tono humorístico sus propios comentarios:

Y lo era, créame. No haga caso de mi tonillo irónico, que exagera a propósito las pequeñas hipocresías que conlleva siempre toda empresa humana radical y ambiciosa. Yo quería ser bueno, íntegro, valiente, comprometido con mi tiempo.

Porque, ¡qué de inquietudes había en el mundo! Un mundo remoto y aquí mismo, en mi barrio, que es el del Chamberí, dicho sea al paso. ¡Cuántos motivos para indignarse y perseverar furiosamente mi virtud! (14-15).

Lino, en *Absolución*, busca también respuestas a su orientación en la vida. Sueña con vivir en Australia y piensa que, echando raíces allí, “conseguiría por fin estarse quieto y conforme en un lugar, acabaría con la manía de querer estar siempre en otra parte” (67), llegando a concluir que esa era la solución para decir “adiós a la contingencia, al tedio, a vivir de prestado en el mundo, a los caprichos del azar, al temor a un futuro desdichado y mediocre” (67). Para comprender el mundo, surgió en Lino de repente el afán insaciable de estudiar y saber:

¡Estudiar y saber! Igual que había monstruos en las profundidades cenagosas de su alma, también debía de habitar allí algún misterioso genio bienhechor que ahora venía a rescatarlo de una ilusión pueril y anunciarle solemnemente que no había desiertos, ni océanos, ni continentes, ni aventuras, comparables al infinito mundo del conocimiento (81).

El afán de conocimiento reaparece también en *Una historia ridícula*. Del mismo modo que los personajes anteriores, Marcial se considera “un hombre concienzudo [...]. Un hombre íntegro, responsable, de firmes convicciones, que cumple escrupulosamente sus deberes y con igual empeño exige sus derechos” (71). Su ansia de saber se refleja en la búsqueda constante de información a través de la red para poder así conversar con sus interlocutores e impactarlos con sus adivinanzas, acertijos y anécdotas; se releva asimismo en el hecho de buscar la verdad de todo lo que ocurre en su bloque, donde una serie de vecinos de antaño amañan el sorteo para quedarse con los trasteros; y se manifiesta en la curiosidad que muestra en el

encuentro final con el círculo de amistades de Pepita, cuando pretende inquirir si aquellos personajes lo han invitado al evento porque realmente desean conocerlo o simplemente para burlarse de su forma, un tanto anacrónica, de ser y actuar..

4.3.3. Entre la incomprensión y el sentimiento de culpa

Este intento por parte de los personajes de buscar su propia verdad y desvelar los enigmas en los que se hallan, provoca que, en ocasiones, sean seres incomprendidos. Tantas son las ansias por desvelar esos misterios y alcanzar así sus ilusiones que a veces se alejan de la gente que los rodean; unas veces son ellos mismos quienes descuidan la relación y, otras, son los demás quienes los rehúyen al no comprender las razones que justifican sus actos y considerarlos, por ello, unos locos. La soledad que ello conlleva, motiva que los personajes soporten como una carga la condena de la incomprensión y de la culpa.

En Kafka, el estado de soledad lleva a los personajes a la alienación y a la incomunicación, de ahí que los silencios resulten especialmente significativos en su obra. Al respecto, Luis Izquierdo advierte, recogiendo una idea de Camus, que fue gran admirador del escritor praguense, lo siguiente:

El mundo de Kafka viene a ser la proyección de las tendencias e impulsos personales, una situación que expresa la crisis del hombre contemporáneo, que no conecta, que se siente aparte. El hombre vive aislado y acaba por verse o encontrarse únicamente a sí mismo a través de todo lo que le sucede¹²⁷.

Donde esta carga de la alienación y la soledad se hace más patente es en *La metamorfosis*. Gregor se siente solo, pero no por perseguir un ideal, como le

¹²⁷ Luis Izquierdo, *Conocer a Kafka y su obra*, Barcelona, Dapesa, 1977, p. 106.

ocurre a otros personajes, sino como consecuencia de una transformación que le ha sido impuesta. La impotencia de no poder comunicarse provoca que Gregor se encuentre progresivamente más aislado y más solo. En un principio, su hermana se empeña en llevarle la comida y en limpiarle la habitación, pero, poco a poco, va descuidándolo y no se preocupa ya por lo que pueda o no comer de manera que, cada vez, su dieta es más putrefacta. Llega un momento que ni siquiera se entretiene en limpiar la habitación, sino que solamente entra de prisa para abrir la ventana mientras Gregor se esconde en la sábana. Cada día que pasa, Gregor se siente más aislado, más sucio, perseguido con mayor inquina cuando decide salir de su habitación. Su hermana da el paso final al decidir despojarlo de lo único humano que le queda: los muebles de su cuarto. El proceso de degeneración se va incrementando conforme transcurre la acción narrativa hasta el punto de que su familia no lo reconoce como parte de ella y su hermana comenta al padre que deben deshacerse de él. Al final, hasta en su 'entierro' es un ser alienado. La criada informa a la familia: "Ya me he encargado de eso", frase que condensa el proceso degradante de la animalización (seres sensibles y vitales) a la cosificación (seres insensibles e inertes), toda una alegoría de la incomunicación y alienación del hombre en los tiempos modernos.

En el caso del agrimensor K., el proceso de aislamiento no surge porque haya sufrido una transformación involuntaria, sino por su manera de actuar cuando persigue el sueño de ser aceptado por la institución del castillo. Todos en el pueblo huyen de él cuando intenta preguntar sobre el castillo. Su incomunicación se hace más evidente al percibir que las respuestas a sus preguntas no son contestadas por la gente del pueblo, o bien se dan de una manera crítica:

El posadero se había sentado frente a K. al borde de la repisa de la ventana, no se atrevía a sentarse más cómodo y durante todo el tiempo miraba a K. con sus grandes, pardos y atemorizados ojos. Primero había hecho esfuerzos por aproximarse a K., pero ahora daba la impresión de que lo que más deseaba era escapar corriendo. ¿Temía tal vez que se le preguntara por el conde? (126).

Dentro del universo landeriano, Gregorio Olías, a pesar de vivir con Angelina y su suegra, se siente solo y melancólico, puesto que su esposa no comparte con él la manera de ver la vida hasta el punto de contagiarle un resignado conformismo durante años. Angelina se dedica a rezar y coser junto a su madre, y todo lo que comenta Gregorio le parecen tonterías. Cuando Gregorio se convierte en Faroni, la incompreensión es todavía mayor, puesto que tacha a su marido de loco. Poco a poco, a medida que la mentira de su ficción va cobrando consistencia, Gregorio se hunde progresivamente en la soledad. La culminación de la exclusión, tanto en la vida familiar como en el ámbito social, tiene lugar cuando Gregorio se hospeda en la pensión de doña Gloria. Parece un vagabundo, ha perdido su trabajo, y Angelina no consiente su vuelta a casa. En este ambiente de soledad e incompreensión, siempre encuentra el apoyo del bueno de Gil, como don Quijote tiene el de Sancho Panza. Alfonso Ruiz de Aguirre, al poner en relación el binomio Quijote-Sancho y Gregorio-Gil, afirma que “construyen a medias su propia identidad en su continuo juego dialéctico y recíproco, basándose en patrones que encajan perfectamente en el fenómeno que se denomina en psiquiatría *mitomanía*”¹²⁸.

También la mayoría de los personajes de *Caballeros de fortuna* son seres solitarios e incomprendidos; es el caso, por ejemplo, de Belmiro, “hombre de sesenta

¹²⁸ Alfonso Ruiz de Aguirre, “El *Quijote* como hipotexto fundamental de *Juegos de la edad tardía*”, *Revista de Estudios Extremeños*, 61:2 (2005), p. 508. Véase asimismo Mario García-Page, “Formas de intertextualidad en *Juegos de la edad tardía*”, en J. Romera, M. García-Page y F. Gutiérrez (eds.), *Bajtin y la literatura*, Madrid, Visor, 1995, pp. 259-267.

años, soltero, huraño y ejemplar” (45), o de Amalia, la maestra, cuyo “desenfado resaltaba aún más cuando sus ojos, levemente dormilones por la miopía, se ausentaban en una visión soñadora del mundo” (68). Ambos comparten ideas nada convencionales con las que pretenden combatir el absurdo y el caos de sus vidas. Belmiro sueña con retomar los ideales de la Ilustración y realizar un proyecto intelectual, que era “una ilusión tan utópica como impostergable” (59), para dar orden al mundo. Al observar su jardín a la caída de la tarde piensa que todas aquellas flores “unidas por un trayecto laberíntico, formaban un jardín privado e invisible, que solo él conocía y que solo en su voluntad e invención podía existir y tener un orden y un sentido en el mundo” (58). Amalia, cerca de la treintena, es una mujer que, al igual que Belmiro, vive sola y, aunque había hecho algunas amistades en el pueblo con las que salía de vez en cuando a tomar café, por lo general “prefería quedarse en casa, tocando el piano o entregada a actividades que poco a poco fuimos conociendo” (68). De la misma manera que Belmiro, Amalia tiene su proyecto intelectual, pero aplicado a su escuela: “salía con sus alumnos al campo a conocer en vivo las cosas de la naturaleza, fundó sin apenas medios una modesta biblioteca escolar y hasta consiguió una subvención municipal para convocar un premio artístico, literario e histórico en torno a la figura del Conquistador” (69). Sin duda, desde el primer momento, aquella joven había introducido en el colegio “un aire nuevo, dinámico y festivo” (69).

Es también un personaje solitario Matías Moro, de *El mágico aprendiz*, quien a sus cuarenta y ocho años se pregunta qué habría sido de él en otras circunstancias y “vagamente piensa en otras tierras, otras amistades, otros gestos quizá, una mujer, un hijo” (16). Esa soledad propicia su enamoramiento por Martina. Para sorprenderla, se deja llevar por el arrebato de uno de sus compañeros de

trabajo y decide montar su propia empresa o incluso una cooperativa. Ahora bien, frente a otros personajes como Faroni, quien para emprender su sueño tiene que abandonar un entorno que no llega a comprenderlo, Matías Moro no experimenta una soledad tan alienante, puesto que encuentra el respaldo a sus sueños en sus compañeros de trabajo que, desilusionados por el tedio de la oficina, se embarcan en la aventura para probar suerte.

Más profunda y desgarradora es la soledad de Emilio, protagonista de *El guitarrista*. Su madre, que nunca llega a comprenderlo, piensa que su hijo vive en otro mundo y no sabe lo que quiere en la vida:

Nadie merece ser olvidado, nadie debería morir nunca del todo y para siempre, recordaba las palabras del profesor. Y algunas noches, a pesar del sueño, yo no quería dormir, y lo único que deseaba de verdad era quedarme a solas con la tristeza y examinar los nuevos motivos que ahora la enriquecían y la ensanchaban, y descansar allí, en aquellos dominios, como en un refugio vedado a los demás. Y esperaba, con los ojos abiertos en lo oscuro, hasta que la mente se iba rindiendo a la evidencia de que la vida iba a la quiebra sin remedio. A veces encendía el mechero y buscaba en mis apuntes, en mis libros. De pronto quería recordar algo y sentía el apremio de unas cuantas palabras necesarias, o al menos rotundas, un poco de elocuencia que otorgase un punto de solemnidad a la lástima que me tenía esa noche a mí mismo. Pero yo no entendía bien mi letra, que era tan desidiosa como mi propia vida, y donde unas sílabas atropellaban a otras, y la llamita vacilante ponía sobre las hojas una palpitación de claroscuros que apenas me permitía descifrar alguna frase aislada, y a veces solo una palabra suelta. *Inmanencia, teodiceia, devenir* (31-32).

La condición solitaria y melancólica de Emilio, que por las noches deseaba estar solo con su tristeza, responde al hartazgo del absurdo en que vive. La palabra *inmanencia*, utilizada por su profesor de filosofía en la academia nocturna, ronda insistentemente por su cabeza y le induce a pensar que la realización intrínseca de

actos para el propio ser quizá sea una manera de luchar con el absurdo de la realidad exterior y del mundo. Le persigue también la palabra *teodicea*, la rama de la filosofía que estudia la existencia de Dios y su relación con el cosmos, y deduce que, en ocasiones, el ser humano tampoco consigue encontrar el sentido de su existencia realizando actos para sí mismo, lo que le lleva a preguntarse alguna vez por la trascendencia, por el futuro después de la muerte. ¿Inmanencia o trascendencia? El claroscuro conceptual encuentra una plástica y significativa correspondencia en el claroscuro ambiental de la escena nocturna, pues Emilio dejaba los “ojos abiertos en lo oscuro” y, al instante, encendía el mechero para arrojar luz, para buscar una respuesta, aunque fuera en los libros o en sus apuntes. Inmerso en este claroscuro intelectual, extrae la conclusión de que no hay inmanencia ni trascendencia, sino devenir, última lección del fragmento reproducido; es decir, actúe como actúe, el ser humano es siempre esclavo de la contingencia.

También Tomás Montejo, que desde joven se presenta como un personaje “solitario y absorto, entregado al estudio” (27), se siente un incomprendido en el seno familiar. Descubre pronto que su vida son los libros, la literatura, la ficción, de ahí que en su casa lo miraran con cara de extrañeza cuando anunciaba con una solemnidad exagerada que se recluía a leer en su cuarto. No tuvo mejor suerte con su mujer, una chica sin estudios de la que se enamoró y de la que, con el paso de los años, se fue distanciando, hasta el punto de que ella se fuga con un marinero vulgar. Su familia optó por la realidad; él, sin embargo, por la ficción:

Para Tomás Montejo, Edipo, Melibea o Raskolnikov eran tan reales o más que sus familiares y vecinos. Si mira al pasado –ahora que tiene veintiséis años–, recuerda sobre todo los libros que leyó en cada época. Cada año, cada estación, trajo sus versos, sus historias y ensayos, sus sabores y olores, sus enigmas y su porción

de conocimiento. Y entretanto, la familia se fue quedando atrás, hasta serle casi del todo ajena, y apenas tenía una vaga relación epistolar con sus padres, ya entregados a los mansos placeres de la jubilación (28).

El personaje de *Retrato de un hombre inmaduro* sufre arranques dionisiacos en su afán por ser un líder moral y un ciudadano ejemplar, pero se da cuenta de que la sociedad “solo repara en lo obvio y las apariencias y no advierte los cambios en la hondura del ser” (21). Por esta razón, su motivación para cambiar se torna absurda, y él, un incomprendido entre la multitud, como si los demás, recordando a Sartre, fueran el infierno. Al igual que Montejo, el “Zampalibros”, prefiere la ficción y el sueño a la realidad, y reconoce que “a veces, todo lo que toco se me convierte en irreal” (47). En el ámbito familiar, el protagonista se recluye en el silencio. La ausencia de comunicación y la incompreensión doméstica es evidente: su mujer, Inmaculada, tiene la capacidad de moverse por rincones de la casa en los que su marido no repara, “lugares vírgenes, no colonizados aún” (48). Por este motivo, cuando la nombra para comunicarse, compartir una inquietud, un sentimiento o un simple quehacer cotidiano, “las palabras cercanas se confunden con los ruidos lejanos de la calle” (48) y se adueña de ella una “extraña flojera” que impide responder a quien reclama su atención y su cariño. El protagonista extrae de todo ello una sabia reflexión: el silencio es una poderosa razón para “no compadecer al amor” (48). Podría decirse, con la mención de Landero a Kafka en *¿Cómo le corto el pelo, caballero?*, que “no hay otra opción para el narrador que contar o callar”¹²⁹.

Esta retórica del silencio, como cabría denominarla, se encuentra en sus tres novelas siguientes. La huida de Lino, en *Absolución*, no está acompañada ni siquiera de una llamada de teléfono a Clara, su prometida, a la que ha abandonado días

¹²⁹ Luis Landero, *¿Cómo le corto el pelo, caballero?*, op. cit., p. 178.

antes de la boda. Después de su deambular por las tierras castellanas y sentir el arrepentimiento de lo hecho, decide romper el silencio y visitar al tío de Clara para contarle todo lo que ha ocurrido. Su deseo, mediante la narración, es encontrar el perdón de su prometida y liberarse de la culpabilidad. No es el caso de Hugo, el protagonista de *La vida negociable*, que, pese a conocer los secretos de sus padres, que jamás desveló, decide en las últimas escenas de la novela, cuando se vuelve a reencontrar después de mucho tiempo con ellos en la residencia, mantener en silencio aquellos secretos, que para él han dejado ya de tener importancia, y se dedica a contarles asuntos triviales, como a qué se dedicaba. El protagonista hace la siguiente reflexión, con trasfondo manriqueño, no exenta de términos contrapuestos y de claroscuros, como en la escena de *El guitarrista* analizada *supra*:

Quando salimos de la residencia, yo estaba confuso como nunca hasta entonces. No entendía que la vida puede ser tan irrisoria, tan fea, tan trivial, y a la vez tan dramática, tan misteriosa y llena de belleza... Un breve río hacia la mar, es cierto, pero un río tan ancho y caudaloso que sus orillas no se ven ni se logra hacer fondo. Todo tan evidente y tan sencillo y todo a la vez tan extraño, tan inexplorado. Todo tan a la vista y todo tan ignoto. Y tan superficial como profundo (326).

En *Lluvia fina*, Aurora es el personaje que resulta más incomprendido y, a pesar de ser la confidente y el desahogo de toda la familia, o quizá por ello, no descubre su verdadero malestar hasta muy avanzada la novela, como si el hecho de escuchar y mediar con los demás no le dejara tiempo para escucharse a sí misma y contar su situación. La incomunicación con su pareja es un mal enquistado, pues “ya llevaban veinte años avanzando por aquel camino, pero sin llegar nunca a ninguna parte, cada vez más erráticos e incrédulos, y ya perdido definitivamente el norte de la

felicidad" (15-16), hasta que Aurora, con "aire apacible y un poco melancólico" (16), empieza a desvelar su gran inquietud: no conocer realmente al hombre con el que está casada. No sabe, en efecto, cuál es el sentimiento de Gabriel ante el problema de su hija enferma, desconoce la causa por la que se masturba durante las noches en silencio sin contar con ella, ignora si las mujeres a las que dedica sus poemas son reales o de papel. Pero ella prefiere callar y escuchar, como hace con su cuñada Andrea cuando le propone reunirse para la celebración del cumpleaños de su suegra. Las conversaciones de Gabriel con Andrea no están exentas tampoco de silencios. Así, en el capítulo 7, cuando Andrea empieza a confesar lo que siente, llega un punto en que la conversación se interrumpe, y se impone una vez más esa estética del silencio tan cargada de sentidos: "Y ahí otra vez la conversación se estancó y ninguno de los dos supo ya qué decir. Odio esos silencios donde los hablantes quedan en evidencia, y avergonzados, como si de pronto estuviesen desnudos" (91). El silencio dificulta asimismo que pueda progresar la conversación de Gabriel con Aurora, roto solamente por algún que otro "ruidito", valga la ironía, como si el ruido estuviera allí para enfatizar la falta de comunicación entre ellos: "Y ahí se calló, se ocultó en lo más hondo del silencio, y entonces se oyeron unos ruiditos muy lejanos, como una queja, o como alguien se revuelve en sueños" (93).

Aurora, la confidente que escucha a todos, nunca exige ser escuchada; quizá, por esta razón, llega un momento en que ya no es capaz de escuchar con atención a los demás, y comienza a experimentar una transformación, al estilo de Gregor Samsa, que la induce a preguntarse si no se estará volviendo loca:

Y el caso es que a ella nunca le importó escuchar a los demás, dejarlos que se desahogaran y aliviaran con la relación de los viejos recuerdos que los iban carcomiendo por dentro, porque es verdad que contra las pesadumbres ya

irreparables del pasado no hay mejor elixir que exponerlas sin prisas ante un auditorio indulgente e incluso solidario –¡qué tendrá la narración que nos consuela tanto de las culpas y errores y de las muchas penas que los años van dejando a su paso!–. Así fue siempre, y siempre Aurora lo aceptó con gusto y sin reparos, pero últimamente están pasando cosas raras, porque cuando escucha, cuando interpreta su viejo papel de confidente sentimental, a veces de pronto se da cuenta de que su mente, como le ocurre ahora, está ya en otra parte, no fija en una idea sino dispersa en el mero vacío, y las palabras que le llegan a veces se transfiguran en un lenguaje extraño, en una bulla de crepitaciones, de pitidos de alarma, de chiflidos, de balbuceos, de palabras rotas, como las interferencias de esas emisoras de radio que transmiten desde lugares muy lejanos. Entonces se siente descorazonada, y siente que de algún punto recóndito de su conciencia viene como una invitación al fastidio, a la discrepancia, a una furia sorda que por momentos se hace incontenible. “¿Esteré volviéndome loca?”, piensa (17-18).

Esa locura que percibe Aurora responde a la falta de comunicación, que a su vez refrena la necesidad de narrar su propia historia, sus propias vivencias, y la arrastra a sentirse, como otros personajes de Landero y del mismo Kafka, sola entre la multitud. La diferencia con el escritor checo es que, en Landero, la palabra, el hecho de contar, sirve de salvación, incluso de absolución, según sugiere el título de una de sus novelas. No es el caso de Aurora que, a diferencia de otros personajes landerianos, se siente incapaz de negociar, mediante la palabra, con la vida.

El narrador protagonista de *Una historia ridícula*, como los personajes vistos, se presenta a sí mismo como un ser solitario: “No he conocido a mucha gente, porque ya desde niño decidí tratar lo menos posible con el prójimo, y mantenerme en la libertad y pureza de mi soledad” (65). Esto origina que resulten problemáticas las relaciones con los demás, con esos otros que, de una manera trascendente e infernalmente sartreana a la vez que burlona, identifica con el coco:

Dije antes, y me ratifico ahora, que soy un hombre que tiene en muy alta estima el ya viejo y hasta anacrónico y desprestigiado concepto del honor. Me importa, y mucho, la opinión de los otros. En gran parte somos, o al menos yo soy, lo que los otros piensan que yo soy. Son los otros los que nos hacen y deshacen. Si a mí tuvieran que meterme miedo como si fuese un niño, no habrían de decirme “que viene el coco”, sino “que vienen los otros”. Ese es el coco de verdad. Ya sé que en estos tiempos muchos presumen o fingen presumir de haberse liberado de la opinión ajena, a la que consideran un mero prejuicio y una intolerable tiranía, pero yo sigo fiel a ese antiguo precepto, y no tengo reparo en admitirlo (56-57).

Esta incompreensión, en numerosas ocasiones, es consecuencia de esa búsqueda de la verdad que acometen los personajes y del paralelo alejamiento de sus seres queridos, lo que provoca en los protagonistas un gran sentimiento de culpa, similar al que experimentan los personajes kafkianos, quienes la sienten por el mero hecho de sentirse acusados. Como advierte Miguel Catalán, “la condena consiste en la acusación” (7), puesto que Kafka, como el propio crítico insiste:

Parece postular [...] la autonomía e irreductibilidad interior de la culpa, la cual no podría despertar en el sujeto como respuesta a la denuncia social si antes no hubiera permanecido en estado de latencia en su interior a la espera de ser llamada¹³⁰.

Así, por ejemplo, Faroni, *alter ego* de Gregorio en *Juegos de la edad tardía*, empieza a sentirse culpable cuando se percata de que su mundo ficticio ha ido demasiado lejos, y tiene que abandonar el trabajo y engañar a Angelina, quien, en una conversación mantenida en el capítulo 11, le advierte que acabará loco como su tío

¹³⁰ Miguel Catalán, *Franz Kafka o la acusación como condena*, Barcelona, Sequitur, 2016, p. 19. El inicio mismo de *El proceso*, *op. cit.*, de Kafka, puede ejemplificar lo dicho: “Alguien debía haber hablado mal de Josef K., puesto que, sin haber hecho nada malo, una mañana lo arrestaron” (p. 65).

e insiste en que, aunque “los locos no sufren” (212), son dañinos porque hacen sufrir. Asimismo, siente culpabilidad por cómo se ha comportado con Gil, su confidente, un hombre sencillo con una vida apacible, que decide ir a la ciudad para conocer todo el fastuoso mundo del gran Faroni, de ahí que esa voz comience a tornarse enemiga cuando hablan por teléfono, que su cuerpo oscile entre el peso de la culpa y la levedad de sentirse libre, que unos días se vea flotando entre luces y otros cercado por las sombras. Este círculo infernal llega a su culmen cuando, después de abandonar a su familia y su trabajo, se instala en la pensión de doña Gloria. En una conversación con esta, la agrede y se da a la fuga porque absurdamente cree haberla asesinado. Su reacción resulta tan ridícula como agobiante, puesto que pretende expiar su culpa en un matorral lejos de la ciudad:

Pero ¿hacia dónde iría? No tenía abrigo ni dinero. No tenía nada, salvo hambre, frío y remordimientos. Tan perdido se vio que, antes del mediodía, decidió entregarse. Le darían una cama, y algo de comer, y quizá con el dolor del castigo contrarrestase el de la culpa. Pero enseguida evocó los horrores de la cárcel y logró contenerse. Además, se animó, él pensaba expiar la culpa en el matorral. Se haría de verdad eremita. Rezaría dos horas diarias. Se fustigaría con una vara. Y se puso a idear otros suplicios (396).

Como se puede observar, Gregorio piensa en contrapesar la culpa que siente con la confesión del delito y el dolor del castigo que se le impondría, pero lo retiene el miedo de ir a la cárcel y busca de manera cómica, e incluso paródica, la reparación mediante rituales cristianos como la oración y el cilicio. Al respecto, no está de más recordar que el autor, como reconoce en la entrevista concedida en el Café Comercial, creció en el ambiente opresivo del nacionalcatolicismo, donde el rezo y el castigo se consideraban medios para expiar actos pecaminosos.

Culpables se sienten asimismo numerosos personajes de sus siguientes novelas. Amalia, la maestra de *Caballeros de fortuna*, siente la culpabilidad de sentirse atraída por el pequeño Luciano, su alumno; Matías Moro soporta el peso de la culpabilidad porque sabe que está engañando a unos pobres ignorantes cuando afirma a la comunidad de vecinos que tiene posibilidad de arreglar el desahucio; y Emilio confiesa respecto a la mujer de don Osorio que “me sentía culpable porque, a pesar de que me atraía tanto, había algo en ella que, en efecto, no acababa de gustarme del todo, y que a ratos me producía incluso cierta desilusión” (165). Por su parte, Dámaso, en *Hoy, Júpiter*, carga con el sentimiento de culpabilidad desde su más tierna infancia por haber defraudado a su padre; el anónimo personaje de *Retrato de un hombre inmaduro* tiene el remordimiento de no haber sido un ciudadano ejemplar por su conducta engañosa y picaresca; Lino, de *Absolución*, se siente culpable por huir días antes de su boda y vivir una aventura de la cual saca en claro que el misterio de la vida tiene difícil comprensión; Hugo, el peluquero de *La vida negociable*, no tiene la conciencia tranquila por guardar a su madre un secreto que no sabe muy bien en qué consiste y chantajearla por ello; Gabriel, como tantos otros miembros de la familia, no puede deshacerse de la culpa tras mantener una conversación llena de reproches con su hermana Andrea que, un tanto desequilibrada, culmina colgando bruscamente el teléfono; en fin, es la culpa que experimenta Marcial tras saberse embaucado por Pepita, que lo ha utilizado a su antojo para distraerse.

Pero el peso de la culpabilidad en los personajes landerianos no solo responde al efecto de los actos resultativamente malévolos que menoscaban la relación con otros personajes, sino que también sufren el remordimiento en su conciencia por haberse fallado a sí mismos, por no alcanzar sus sueños, por no

haber conseguido la justicia que pretendían, por no haber aprovechado el tiempo perdido; a fin de cuentas, por no haber terminado de comprender el absurdo misterio de vivir, lo que conduce a una serie de temas existencialistas recurrentes en el autor como la búsqueda del paraíso perdido de la infancia, el paso inexorable del tiempo que nos acerca cada día más a la muerte, la existencia o inexistencia de Dios, la angustia y la náusea vital que nos conduce a un tedio de corte postmoderno que no se encuentra en Kafka. Una culpa, la de todos ellos, pasajera y menos trágica que en Kafka, cuyos personajes se sienten culpables incluso cuando no lo son, como ocurre en *El proceso*, pues el simple hecho de que alguien los condene, los convierte en culpables en sí. Al respecto, Adorno advierte que “los héroes del *El proceso* y de *El castillo* no se hacen culpables por culpa suya –no tienen ninguna–, sino porque intentan hacerse con el derecho” a resistirse al mundo con la no-violencia¹³¹. Esta culpabilidad hace que los personajes deseen conseguir una salvación que, en el caso de Kafka, puede llegar a adquirir connotaciones teológicas¹³², mientras que, en la narrativa de Landero, se logra mediante el acto de narrar la ficción.

4.3.4. El arte como medio de salvación

Como ya expusimos en el apartado correspondiente, uno de los temas más reiterados entre los expresionistas es considerar el arte como salvación en medio del caos del mundo y, aunque, como hemos apuntado en el cierre del apartado anterior, la redención buscada por Landero va en distinta dirección a la kafkiana, coinciden en

¹³¹ Theodor Adorno, *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*, traducción de Manuel Sacristán, Ariel, Barcelona, 1962, p.291, *apud* Luis Izquierdo, *op. cit.*, p. 111.

¹³² Max Brod, amigo de Kafka, defiende la interpretación teológica de su obra. Así, cree que *El castillo* es una metáfora de la conducción divina, mientras que la aldea y el pueblo representa la madre tierra. Además, según Brod, esta obra representa el destino de los judíos. *Cfr.* Max Brod, *Kafka*, Madrid, Alianza Editorial, 1974.

el hecho de considerar el mundo del arte como una estrategia para la salvación. Es en *América*, una de las narraciones con un final más vitalista, donde Kafka expone esta visión con mayor fuerza, y con la que *El guitarrista* de Luis Landero tiene evidentes similitudes. Sobre el final de *América*, Fernando Castro ha llegado a afirmar que esta obra, junto con sus demás narraciones:

Han hecho más duro el imperativo pindárico de *llegar a ser lo que se es*: en el teatro integral de Oklahoma de *América* todos son llamados a participar de la teatralidad del mundo. La redención por la representación tan solo exige que cada cual recite el *papel de sí mismo*¹³³.

En principio, tanto Karl Rossmann como Emilio sueñan con dedicarse a la música: en el caso del primero, desea ser pianista; Emilio, por su parte, prefiere ser guitarrista, aunque el sueño de Rossmann responde a su propia iniciativa, mientras que el personaje landeriano se deja influir por su primo Raimundo, que se dedica al flamenco porque tampoco sabe muy bien qué hacer con su vida. Por otra parte, ambos protagonistas son jóvenes y están en proceso de aprendizaje, por lo que podemos decir que ambas novelas son *buildingsroman*¹³⁴ que, en ocasiones, tienen rasgos picarescos. Los dos personajes parten de una situación de supuesta inocencia: Karl Rossmann es un adolescente de dieciséis años de edad que viaja de Europa a América, donde se instala en casa de su tío para poder mejorar su formación; Emilio, trabajador de un taller mecánico, se lanza con su primo Raimundo a la aventura de una gira por España para probar suerte como artista. Pero el desencanto se apodera de ellos, puesto que sus viajes no dan los frutos deseados.

¹³³ Fernando Castro Flórez, *El texto íntimo: Rilke, Kafka y Pessoa*, op. cit., p. 61.

¹³⁴ Cfr. Nuria Molgado, "La presencia de Schopenhauer y el *Buildungsroman* en *Juegos de la edad tardía* y *El guitarrista* de Luis Landero", op. cit.

En el caso de Rossmann, la visita a unos conocidos, a la que su tío advirtió que no acudiera, hace que Karl tenga que abandonar la casa de su pariente y perder la comodidad que en ella disfrutaba, lo que le hace tener que enfrentarse, como un buen pícaro, al aprendizaje de la calle; primero, trampeando con dos obreros: Delamanche, un francés embustero y embaucador, y Robinsón, de carácter más afable y noble, que, con la promesa de buscar un trabajo para él, intentan robarle todo su dinero y las pertenencias que guarda en un baúl; después, trabajando en el Hotel Occidental, en el capítulo 5, y para la señora Brunilda, en el capítulo 7, como si de un perro se tratase, hasta que consigue un puesto en el gran Teatro integral de Oklahoma. Emilio también deberá buscarse la vida, estudiando en una academia nocturna, como le ocurre a Karl mientras está empleado en el hotel, y trabajando en el taller mecánico de don Osorio a la vez que da clases de guitarra a su mujer, con la que mantiene una relación bastante pueril, extraña e insana, del mismo modo que Karl con la hija de Pollunder. Emilio, al igual que Karl, cuando sale de gira con su primo Raimundo como guitarrista, se percata de que este oficio no es lo que había soñado. Durante la gira, pasan frío, hambre y penalidades como dormir en suelos incómodos, y todo para apenas ganar cuatro duros. Además, las situaciones que viven Karl y Emilio en estas condiciones mantienen claros parecidos. Así, cuando Emilio habla de una de sus primeras experiencias eróticas, la descripción del ambiente es semejante a las habitaciones del hotel o de la casa de doña Brunilda donde duerme Karl, también emigrante como los personajes de la obra landeriana:

Fue el verano pasado, poco después de mi otra experiencia, y ellos eran emigrantes, gente del pueblo de mi padre, y llegaron al anochecer con sus grandes maletas de cartón piedra y de madera, y sus cestas y bultos y sus enseres desaparejos y arcanos, y al otro día de madrugada siguieron camino

hacia las grandes ciudades industriales del norte. Eran unos quince, la mitad de la misma familia, y a mí me tocó dormir, con otros, en la habitación de mi madre. Habían tirado el colchón al suelo para aprovechar el somier y añadido además, aquí y allá, algunas colchonetas y petates de mantas, de modo que el conjunto final era un lecho irregular y muy grande, que ocupaba casi todo el espacio, y que resultaba incomprensible en la oscuridad (89).

El ambiente de pobreza de los emigrantes que iban a las grandes ciudades a encontrar trabajo se reproduce en la fonda descrita en el capítulo 4 de *América*, en la que Karl solicita una cama y le asignan un cuarto donde hay dos hombres, un irlandés y un francés, y dos camas, pero ninguna disponible para que él pueda dormir. La confusión del personaje es parecida a la que experimenta Emilio, y en ambas escenas la oscuridad difumina los límites entre la vida y el sueño, la realidad y la ficción:

Karl, al pronto, no se daba bien cuenta de si solo estaban bajadas las cortinas de la ventana o si aquel cuarto carecía de ventanas, tanta era allí la oscuridad; finalmente notó una claraboya pequeña, cubierta en un paño; lo quitó e hizo entrar así un poco de luz. El cuarto tenía dos camas; pero las dos estaban ocupadas ya. Karl vio allí a dos hombres jóvenes sumidos en pesado sueño y que no parecían muy dignos de confianza, ante todo porque, sin causa comprensible, dormían vestidos: uno de ellos hasta tenía los zapatos puestos (107).

Antes de esta situación de desamparo, cuando Karl se hospeda en casa de su tío, muestra un gran asombro por el progreso de la ciudad y sus adelantos científicos y tecnológicos, lo que guarda un gran paralelismo con la fascinación que muestra otro personaje landeriano, Gil, el confidente de Gregorio, por la gran ciudad. Quizá, por esta razón, ambos personajes aboguen finalmente, al terminar las novelas, por una vuelta a la naturaleza: Gil y Gregorio, yéndose a vivir al campo, y Karl, trabajando en

un circo al aire libre y disfrutando, en una de las escenas finales, de una grata sensación de libertad al observar el paisaje desde el tren:

Todo lo que acontecía en el pequeño compartimento, que aun con la ventanilla abierta estaba lleno de humo, carecía de importancia ante aquello que podría contemplarse afuera.

El primer día atravesaron altas montañas. Macizos de piedra, de un negro azulado, se aproximaban en puntiagudas cuñas hasta el mismo tren; se asomaba uno por la ventanilla y buscaba en vano las cumbres; allí se abrían valles oscuros, estrechos, desgarrados, y uno señalaba con el dedo la dirección en que iban perdiéndose; allí venían anchos ríos torrenciales, precipitándose con premura, en forma de grandes olas, sobre el quebrado lecho y, arrastrando, en su seno mil pequeñas olas espumosas, volcándose bajo los puentes que el tren atravesaba, tan cerca, que el rostro se estremecía al hálito de su fresco (340-341).

Volviendo a *El guitarrista*, las relaciones eróticas que Karl y Emilio mantienen respectivamente con Klara y Adriana ofrecen un notable paralelismo. En las dos novelas, las experiencias eróticas están planteadas como un juego que roza lo ridículo, cargadas de ambigüedad, y en ellas los antihéroes son las principales víctimas, pues son utilizados como marionetas por las parejas de las mujeres con las que mantienen la relación. Karl establece el juego erótico con Klara, la hija del señor Pollunder, un hombre influyente con el que su tío no acaba de llevarse bien. La escena se desarrolla en un cuarto oscuro, que ofrece unos perfiles borrosos:

Karl, claro está, deseaba ver el cuarto enseguida; pero Klara declaró impaciente, casi a voz en grito, que ya tendría tiempo para ello y que la siguiese. Anduvieron un rato de aquí para allá, por el pasillo; finalmente se le antojó a Karl que no tenía por qué obedecer a Klara en todo, se desasió, pues, con cierta violencia y entró en el cuarto. La sorprendente oscuridad que había delante de la ventana encontró su explicación en la copa de un árbol que allí se mecía en todo su grandor. Oyóse un

canto de pájaro. En el cuarto mismo, a cuyo interior no llegaba todavía la luz de la luna, no podía distinguirse casi nada, por cierto (73).

En el alféizar de la ventana, Karl es empujado por Klara, que casi lo hace caer al vacío; luego lo abraza, como si fuera a estrangularlo, hasta hacerlo jadear. Al poco, Karl, que comienza a mostrar un cierto hartazgo por el juego de Klara, desea huir, pero el pasillo está lleno de tinieblas, metáfora de la situación intrincada en la que se halla. Después, Karl desciende a la planta de abajo, donde el señor Pollunder y el señor Green lo aguardan para darle un recado, pero Klara se interpone. En un segundo encuentro, la mujer insiste para que interprete una canción al piano; Karl confiesa que solo es un principiante, sin embargo accede a la petición de la dama, a la cual arranca unas lágrimas con su interpretación. La emoción del momento es interrumpida por un aplauso; Karl, mirando a Klara con cara de sorpresa, le confiesa que no había advertido la presencia de la persona que ha aplaudido en la habitación, a lo que Klara contesta en voz baja que es Mack, su pretendiente. Como hará don Osorio, el jefe de Emilio, Mack parece haber estado participando en este juego erótico un tanto morboso.

Parecidos pensamientos alberga Emilio sobre la extraña relación que mantiene con Adriana, nombre no exento de cierta carga simbólica al tratarse de un anagrama de Ariadna, personaje mitológico que ayuda con un hilo a Teseo a salir del laberinto del Minotauro. Al igual que Teseo, también Emilio se encuentra en una encrucijada amorosa, pues advierte que, en ocasiones, Adriana se muestra ambigua y parece llevar los hilos del juego entablado. Ya desde el primer encuentro, Emilio siente una cierta extrañeza y, al igual que Karl, describe el escenario como “inquietante y un poco hostil” (125), pues todo aquel lugar con su mobiliario, “daba la

sensación de formar un orden cerrado, un mundo propio, con sus secretos compartidos y sus clases privadas, que lo convertían a uno en un intruso” (125). Mientras que el encuentro de Karl ocurre en un espacio de pasillos laberínticos, en el caso de Emilio es recurrente la descripción del espacio mediante figuras geométricas como el cuadrado, un recurso muy expresionista que podemos observar asimismo en películas como *El gabinete del Doctor Caligari*. Ahora bien, la sensación de cerrazón y angustia representada por las formas geométricas que enmarcan la situación, así como el efecto de extrañeza y de pesadilla que desprenden los mismos objetos cotidianos, son características kafkianas fácilmente reconocibles en esta obra de Landero (los subrayados son nuestros):

En una de esas largas pausas entre nota y nota, miré distraído a Adriana, y luego miré en torno, y de nuevo a Adriana, y de pronto tuve otro palpito intuitivo y creía descubrir el origen de la sensación de hostilidad y de recelo que me había producido el lugar desde el primer momento. Fue una visión extraña. Todo en el salón parecía enmarcado, y cada cosa ocupaba su propio espacio, que lo separaba y distinguía de los demás [...]. Si me echaba a un lado, por ejemplo, veía a Adriana encuadrada por el ventanal sobre un trozo de cielo gris. [...] Y no había objeto que no estuviera preservado y como congelado en su marco [...]. Esa fue la impresión extraña, casi de pesadilla, que tuve en ese instante. Yo mismo me vi de pronto en un espejo y allí estaba enmarcado fatalmente, y todas las secuencias de esa mañana las rescataba ahora en la memoria formando de repente viñetas vivas, inmovilizadas en instantáneas perdurables (132).

Poco a poco, de la misma manera que Karl, Emilio comienza a tener sentimientos contradictorios hacia a Adriana. Así, en el instante en que don Osorio hacía la señal en el taller para que fuera a darle a Adriana otra “clasecita de música” con la guitarra, como un demiurgo que crea y observa la relación morbosa de Emilio con su esposa, el protagonista comenta que “empezaban a flojearme las rodillas, y por más

que respirase a fondo, sentía que me faltaba el aire para colmar la oquedad de la angustia” (155). Don Osorio, según confiesa Adriana a Emilio, es un hombre morboso que se disfraza para ver si la sorprende con otro hombre, hasta que ella descubre la trampa, y así “vive atormentado por los celos, pero a su modo, en su tormento, él es feliz” (163). Emilio se deja embaucar por Adriana, como le ocurre a Karl con Klara, y piensa que una chica tan joven no puede ser feliz con el viejo de su jefe; pero, cuando le propone que huyan juntos, ella rechaza la propuesta: “¿Y quieres saber por qué? Porque yo soy muy feliz con don Osorio” (316). Este triángulo amoroso de *El guitarrista* ha sido emparentado con la historia de “El curioso impertinente”, intercalada en la primera parte de *El Quijote*; sin embargo, Landero confiesa que, aunque después de escribir la novela se dio cuenta del componente morboso que las aproximaba, para nada tuvo en cuenta la novelita cervantina, añadiendo que ese mismo argumento puede también rastrearse en el *Decamerón*:

Quando terminé *El guitarrista* me hicieron preguntas: la historia esta, ¿por qué usted la ha hecho? Adriana, digo, y el marido y tal, pues esto recuerda un poco a *El curioso impertinente*... Y claro, pensaron que yo me había inspirado en *El curioso impertinente*. Absolutamente, para nada. Es que ni se me pasó por la cabeza, pero ni se me pasó por la cabeza. De manera que, bueno..., lo que pasa que lo que sí me salió es una especie de morbo erótico que está en la historia de *El curioso impertinente*, solamente que, claro, Cervantes lo hace de un modo muy casto, lógico, y que se puede rastrear incluso si se busca en el *Decamerón*. No sería raro encontrarlo ahí¹³⁵.

Lo relevante, literariamente, es que Karl y Emilio intentan escapar de estos laberintos cotidianos, bien en los juegos eróticos bien en asuntos de otra índole como los laborales, a través del mundo de arte. No obstante, el mundo del arte,

¹³⁵ Entrevista con Luis Landero, *op. cit.*, reproducida en anexo, p. 394-395.

aunque en Landero aparece idealizado en la figura del primo Raimundo, muestra también su cara más oscura, pues Emilio se da cuenta de que la vida del artista no es tan ideal como su primo quería hacerle ver. Contrariamente, en la obra kafkiana, queda idealizada la vida del circo, pues todos tienen cabida en ese mundo, descrito como un modelo organizativo eficaz donde cada uno desempeña el trabajo que más se adecua a su formación y expectativas. Así lo destaca Volgelmann, traductor de la edición de *América* que hemos utilizado, en una nota al pie de página:

En el “casi ilimitado” Teatro de Oklahoma encontró Karl –según afirma Max Brod, basándose en insinuaciones orales de Franz Kafka, quien se refería a estos hechos solo vagamente y con misteriosa y amante sonrisa– su misión, su libertad, su fundamento vital; más aún, hasta volvió a ver allí, como por encanto celestial, a sus padres, a su misma tierra patria¹³⁶.

El mayor peso de la postmodernidad en Landero, en una época en la que el desencanto rehúye cualquier tipo de idealización, contagia su percepción de que en esta vida todo está envuelto en un halo de “tedio de mortadela”. Quizá, por eso, Landero concede a los personajes, como asidero de salvación, la posibilidad de contar su propia historia; es decir, convierte el acceso a la salvación en un acto de carácter metalingüístico, aspecto que lo diferencia de Kafka, como analizaremos en apartados posteriores.

4.4. Técnicas estilísticas y estructurales

Todas las características del absurdo, tanto a nivel de personajes como de líneas temáticas, están oportunamente reforzadas por un amplio arsenal de recursos

¹³⁶ D. J. Volgelmann, introducción a Franz Kafka, *América*, Madrid, Alianza, 2008, p. 341.

estructurales, retóricos y estilísticos. No es esto algo novedoso en sí, pues en literatura las formas modelan el discurso, como tantos críticos han destacado, entre otros Umberto Eco¹³⁷; la novedad radica en la destreza y pertinencia que cada autor haga de ellas en relación con los fines e intenciones pretendidos; de ahí la importancia de estudiar dichos procedimientos para mejor comprender la visión del absurdo¹³⁸ que posee el autor objeto de nuestro estudio.

4.4.1. La técnica del extrañamiento

Esta técnica kafkiana es vinculada por Leopoldo La Rubia¹³⁹ a la *ostranenie*, tropo literario acuñado por el formalista Victor Shklovky, que se puede traducir por “extrañamiento”. Para Shklovky¹⁴⁰, la función del arte es mostrar los objetos cotidianos como son percibidos, no como son concebidos; es decir, que el arte despoja a los objetos de su realidad cotidiana para proporcionarle una vida y significación propia, lo que corrobora Luis Landero en “Bienvenidos a Ítaca”:

Contra la modorra de la costumbre, la vigilia del asombro. Un artista (o cualquier persona medianamente lúcida y creativa, lo cual ya es mucho) es alguien que vive, y se obstina en vivir, en un cierto estado de asombro. De extrañamiento.

¹³⁷ Umberto Eco, *Opera aperta: Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milan, Bompiani, 1968, p. 12, escribe al respecto: “Il primo discorso che un’ opera fa, lo fa attraverso il modo in cui è fatta.” En términos semejantes se manifiesta Cesare Segre, *Crítica bajo control*, Barcelona, Planeta, 1970, p. 24: “Las estructuras de la obra de arte son las líneas de contacto entre un tipo particular de aproximación y una particular obra de arte. Cuanto más refinada es la capacidad de lectura del crítico, tanto más comprensivas y reveladoras son las estructuras individualizadas”.

¹³⁸ Conviene no olvidar que, junto al despliegue de procedimientos formales, es necesario tener muy en cuenta la visión del mundo que ofrece el autor, como puede apreciarse en las declaraciones que realiza en la entrevista mantenida con Carmen de Eusebio, “Luis Landero: El estilo no es solamente el arsenal retórico del escritor, es también su visión del mundo”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 752 (2013), pp. 83-96.

¹³⁹ Cfr. Leopoldo La Rubia de Prado, *Kafka: el maestro absoluto. Presencia de Kafka en la cultura contemporánea*, op. cit.

¹⁴⁰ Cfr. Victor Shklovky, “El arte como artificio”, AA.VV., *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, en Tzvetan Todorov (ed.), México, Siglo XXI, 1991, pp. 55-70.

Recordemos a Platón: el conocimiento es hijo del asombro. Asombrarse, es empezar a entender¹⁴¹.

Por esta razón, la primera característica de raigambre kafkiana en las novelas de Landero, originaria de cierto ambiente de extrañeza, es partir de una situación absurda y enigmática, como ya hemos tenido oportunidad de explicitar en el apartado anterior. Marthe Robert defiende al respecto, al analizar *El castillo* de Kafka, que “lo sobrenatural ni suspende ni modifica el curso de los acontecimientos; pone únicamente en evidencia el último resultado de causas y consecuencias cuya concatenación sigue siendo secreta”¹⁴². En segundo lugar, el héroe absurdo reconoce como natural todo lo que sucede, aunque no sea asumido así por el lector. El protagonista de *La metamorfosis*, al amanecer, es un escarabajo, pero actúa con total normalidad, intentando levantarse de la cama para no llegar tarde al trabajo. K., al percatarse de las ilógicas leyes del pueblo impuestas por el castillo, se deja ver con toda naturalidad cuando se pone en contacto con los funcionarios para quejarse. Personajes landerianos como, por ejemplo, el anónimo de *Retrato de un hombre inmaduro* o Lino en *Absolución*, experimentan asimismo una transformación que les induce a convertirse en líderes morales que intentan con normalidad defender a los ciudadanos; por esa normalidad, el hombre inmaduro del *Retrato* cuenta sin ningún atisbo de asombro la ocasión en que una chica murió en sus brazos:

No sé cuál de los dos, Cecilia o yo, estaba más asustado en aquellos instantes. Entonces ella dijo: “¿Cómo te llamas?”, y suspiró, un hondo suspiro de alivio, y se abandonó por completo a mis brazos. Su cabeza cayó graciosamente sobre mi pecho y sus manos resbalaron sobre mis hombros y toda ella se fue desmayando,

¹⁴¹ Luis Landero, “Bienvenidos a Ítaca (El profesor se despide para siempre de sus alumnos)”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 693,(2008), p. 12.

¹⁴² Marthe Robert, *Acerca de Kafka. Acerca de Freud*, op. cit., p. 282.

derrumbando como a cámara lenta. Y yo la acompañé en aquel descendimiento, sosteniéndola y ayudándola a caer exhausta sobre el suelo. Quedó tendida en una actitud todavía de súplica y entrega. Tenía lágrimas cuajadas en los párpados, y los ojos grises abiertos y fijos en la nada.

Miré mis manos. Estaban manchadas de sangre.

Yo estaba arrodillado ante aquella muchacha tan hermosa y mis manos estaban manchadas de sangre. Este era el cuadro. ¿Se trataba de una pesadilla, de una alucinación, habría cometido yo un crimen sin darme cuenta o qué era aquello? [...] Y en ese momento golpearon a la puerta. “¡Policía, policía, abran a la policía!

Me levanté y giré como desorientado sobre mí mismo, sin dar crédito, confundido por la náusea de la irrealidad. Y como Cary Grant, fiel al peligroso placer de la ficción, pero seguro en el fondo de mi inocencia y de un final feliz, decidí huir (207-208).

Lo cotidiano se torna de este modo insólito, puesto que una escena de amor, sin intermediación ninguna, se convierte en un asesinato del que el protagonista se sabe inocente, como K. en *El proceso*. De nuevo encontramos el uso de las formas geométricas propias del expresionismo; así, por ejemplo, la escena es un cuadro que, además, introduce la dicotomía de vida/arte en que la realidad puede superar a la ficción. Finalmente, esta escena, en principio cotidiana, se torna en una pesadilla. Pero no queda ahí el asunto, sino que, páginas después, el personaje narrador intenta poner orden en su pensamiento a aquel suceso ilógico, contando que Cecilia llegó herida a la tienda y que, después, ocurrió todo lo demás; su propia huida a lo Cary Grant lo había convertido en culpable. Pero el peso de la culpabilidad sigue obsesionando al personaje en un sueño, en el que se escenifica una secuencia cercana a *El proceso* kafkiano, donde la dicotomía entre lo lógico y el absurdo adquiere un contraste muy marcado. En dicha escena, la lógica está representada por don Obvio y el absurdo, por el mismo Franz Kafka:

Una vez, por cierto, soñé con don Obvio, acabo de acordarme ahora. Verá que cosa más curiosa. Yo era joven aún y regentaba un quiosco de prensa. Y era feliz, allí en el sueño. Hablaba con los clientes, reía, compartía bromas y vivía libre de cuidado. Pero de pronto un día se acercaron dos hombres trajeados de negro, con sombreros de ala baja, parecían gánsteres de Chicago de los años veinte, los dos iguales, caminando hombro con hombro, y se detuvieron ante mí. Uno de ellos era don Obvio, y el otro, fíjese, yo creo que era Kafka. Vagamente era Kafka. ¿No ha visto fotos suyas? “Debe acompañarnos”, dijo don Obvio. “¿Yo? ¿Por qué habría de ir yo con ustedes a ninguna parte?”. “Lógicamente, porque usted está muerto, y este no es su lugar”, dijo don Obvio (229).

Al igual que el procesado kafkiano, el personaje de Landero es conducido por la ciudad hasta llegar a las afueras; pero, al final de la escena, el momento trágico en Landero se dulcifica, pues el personaje, entrando al cementerio, comenta que la muerte es “vivir en la hora infinita de una habitación de techo bajo, sin ventana, las paredes desnudas, cerrada a cal y canto, con una cama grande que tenía una colcha bordada con fantasías portuguesas” (230).

Como ocurrirá en el sueño que tiene el personaje de *Retrato de un hombre inmaduro*, dos hombres trajeados van también a buscar a K.: “La víspera de su trigésimo primer cumpleaños [...] dos caballeros llegaron a casa de K. Llevaban levitas, eran pálidos y gordos, con chisteras al parecer fijas” (271). Aquellos dos hombres piden a K. que los acompañe; seguidamente, sobreviene una vez más la confusión entre la vida y el arte en este fragmento, puesto que el protagonista pregunta a los dos caballeros en qué teatro trabajan e incluso, con cierto matiz de humorismo, piensa que son tenores “al ver sus grandes papadas” (271). Los caballeros pasean a K. por la ciudad, como hace don Obvio y Kafka con el personaje landeriano en el sueño, y se van cruzando con las miradas sospechosas de la gente.

En *Retrato de un hombre inmaduro*, son los vecinos los que miran con despecho; en *El proceso*, otros policías que caminan. En ambas novelas, el procesado es conducido fuera de la ciudad, lo que permite describir el contraste entre el medio urbano y el campo. Así, en *El proceso* se precisa que “salieron rápidamente de la ciudad que, en aquella dirección, se unía a los campos casi sin transición. Una pequeña cantera, abandonada y desierta, se hallaba en las cercanías de una casa todavía urbana. Aquí los caballeros se detuvieron” (275). La descripción se pormenoriza más en el sueño de *Retrato de un hombre inmaduro*:

Y de este modo me fueron llevando hacia las afueras de Madrid, y aún más allá. Vi la plaza de toros, vi desde un puente una autopista por donde los coches circulaban a gran velocidad, vi a muchos niños que desde las ventanas de una escuela se burlaban de mí y con las manos me decían adiós, hasta que al fin llegamos a un lugar que debía de ser el cementerio pero que no lo parecía, porque era como una modesta urbanización de casitas bajas con parras en las puertas en una de las cuales don Obvio y su acompañante me invitaron a entrar (230).

El retorno a la naturaleza se evidencia también en los casos de Lino, en *Absolución*, después de defender a una chica de las garras del novio maltratador, y de Faroni, en *Juegos*, quien de una manera similar se defiende inofensivamente, valga el oxímoron, de la mujer que regenta la pensión a la que se va a vivir y a la que cree haber matado. Con las armas defensivas utilizadas, la lógica dice que es imposible matar así a un ser humano; sin embargo, los personajes viven esta situación como lógica.

Tan extraña y misteriosa como estas resulta la interpretación de otras situaciones, no tan intrincadas como las anteriores, pero que reafirman cómo el

extrañamiento habita en la cotidianidad constantemente. Gregorio, por ejemplo, al cambiar de emisora, escucha diversos pitidos, lo que confirma “sus sospechas de que el mundo era en efecto extraño e inhóspito” (53). Don Julio, uno de los personajes centrales de *Caballeros de fortuna*, sale cada mañana a la calle para observar el ir y venir de la Plaza de Abastos, vigilando los vehículos, los carros llenos de hortalizas, frutas y legumbres, y el cuchicheo cotidiano “con el cráneo nublado de trascendencia y los ojos pasmados de asombro”, al tiempo que recuerda máximas de Ortega como “Sorprenderse, extrañarse, es comenzar a entender” o “Todo en el mundo es extraño y maravilloso para unas pupilas bien abiertas” (19). Matías Moro reflexiona mientras camina y, en ocasiones, cree que todavía es un niño que de repente ha pasado a tener cuarenta y ocho años, “y de ser leve y ágil como un duende a lucir aquella figura que revistaba con un reojo de extrañeza al pasar ante los escaparates y espejos cuando iba por la calle” (15). Emilio, el guitarrista, siente la extrañeza en sus encuentros con la atractiva Adriana: “por primera vez la miré sin apuro y tuve una sensación extraña. Fue una intuición que quizá analicé y comprendí más tarde, incluso, mucho más tarde, pero que surgió justo en ese instante” (128). Tomás Montejo comenta sus reflexiones para escribir un tratado de la felicidad, refiriéndose a que el ser humano no termina siendo feliz porque de repente siempre hay “un nublado de inquietud en los momentos dichosos y humedece los ojos con un velo de tristeza a través del cual el mundo se vuelve extraño, amenazante” (29). El protagonista de *Retrato de un hombre inmaduro* advierte que los humanos nos conocemos bien poco y que su cara “por más que te sea familiar, en el fondo te será siempre extraña” (49). También Lino experimenta una sensación de extrañeza al recordar las diferentes etapas de su vida:

Porque hubo un momento en que el adolescente que llegó a ser se volvió sobre el hombro y miró con sorpresa y piedad, y luego con desdén, al niño que había sido hasta apenas ayer. Y luego el joven de unos veinte años también miró hacia el pasado reciente con la misma compungida extrañeza con que el adolescente había mirado al niño, y tal como el joven maduro que ahora es mira al altivo jovencito de ayer... (27).

Tras una decepción amorosa, Hugo es embargado por el extrañamiento: “Seguí durante días y días con aquella cara extraña, ilegible, desconocida incluso para mí, sin saber qué hacer, ni cómo orientarme en aquel vasto territorio en que el amor me había extraviado y abandonado a mi suerte” (105). Igualmente Aurora, en *Lluvia fina*, se refugia en la extrañeza que le provoca la pérdida del interés por escuchar las confidencias de los demás:

Últimamente están pasando cosas raras, porque cuando escucha, cuando interpreta su viejo papel de confidente sentimental, a veces de pronto se da cuenta de que su mente, como le ocurre ahora, está ya en otra parte, no fija en una idea sino dispersa en el mero vacío, y las palabras que le llegan a veces se transfiguran en un lenguaje extraño, en una bulla de crepitaciones, de pitidos de alarma, de chiflidos, de balbuceos, de palabras rotas, como las interferencias de esas emisoras de radio que transmiten desde lugares muy lejanos (17-18).

En *Una historia ridícula*, el principio de extrañamiento se pone de manifiesto en el momento en que Marcial concibe como natural el hecho de que su deseo de venganza hacia ciertas personas conlleva una fuerza que provoca desgracias en ellas. Este secreto, que se lo revela a Pepita con total naturalidad, lo refrenda con algunos sucesos que le cuenta como, por ejemplo, la vez que deseó la muerte a un profesor porque lo ridiculizaba en clase, y al día siguiente murió; o cuando desea que desaparezca una niña de su barrio, de la que estaba enamorado, por haber

presenciado cómo unos compañeros de clase lo humillaban, y a los pocos días fue raptada y ultrajada, y desde entonces ya no fue la misma, pues la humillada termina siendo ella. Marcial califica estos recuerdos de “algo extraordinario” (91) en el segundo encuentro que mantiene con Pepita.

Como puede apreciarse, en el universo landeriano, de una manera que recuerda lo que ocurre en las obras de Kafka, las situaciones cotidianas se conciben como raras o extrañas, misteriosas e incluso mágicas, de lo que son representativos los ejemplos que se enumeran a continuación¹⁴³. En *Juegos de la edad tardía*, el tío Félix cuenta que un hombre misterioso de mediana edad y tentador como el mismo diablo le regala tres libros con un “aire distinguido y dañino” (43). El realismo mágico planea en el comienzo de *Caballeros de fortuna* a modo de parodia. Así, por ejemplo, la crónica del pueblo es narrada a través del ruido de los pies de los lugareños sentados en el banco que solo consigue interrumpir el estruendoso crujido del carrito de Esteban, “como si se hubiera roto el hechizo de un día cargado de promesas finalmente incumplidas” (22). La parodia se percibe asimismo en *Una historia ridícula* donde, como se ha expuesto *supra*, el protagonista posee unos poderes mágicos con los que puede provocar daños en sus enemigos:

Ya, ya sé que a los lectores recalcitrantes, y al no menos recalcitrante doctor Gómez, se les habrá llenado la boca con obviedad de si no se trataría de casualidades que iba anotando a mi favor. ¿Casualidades? Demasiadas casualidades, diría yo, que me conozco los entresijos de esta historia, desde su inicio hasta su desenlace, y que asistí al envejecimiento prematuro de mi adversario ante los estropicios que sufría continuamente en casa: uñas quebradizas, calvas en el pelo, leves episodios eruptivos, palidez creciente,

¹⁴³ Para profundizar en esta cuestión, véase Justo Serna Alonso, “El filtro mágico de Luis Landero”, *Lateral: Revista de Cultura*, 85 (2002), p. 8.

escamas en la piel, y cada vez una carne de menos calidad, donde mi ojo experto detectaba una salud en franca decadencia... Y solo yo entendía y me regocijaba cuando a la mesonera se le pegaban las lentejas, se le iba el punto de la sal, se le quemaba la pescadilla, le salía amargo el vino, se le pudría la fruta... Esos eran los éxitos, los ridículos éxitos a los que alcanzaba aquel poder mágico del niño inocente que yo fui (101).

En *El mágico aprendiz*, donde el propio título resulta ya significativo, Matías Moro, mientras camina hacia la escena del crimen, recuerda los interrogantes planteados a su madre sobre la existencia de Dios, exclamando: “¡Qué misterioso era todo!” (15). Lo mágico misterioso reaparece en las últimas páginas de la novela, cuando el narrador afirma que “por inexistente, por prodigioso, por absurdo, aquel había sido en verdad un año que algo tenía de mágico” (408).

Las ilusiones visuales acechan a Emilio en *El guitarrista*. Cada mañana, al cruzar por la iglesia, eleva una plegaria a los santos para que demuestren su poder haciendo desaparecer el taller donde trabaja, “y un día Dios la escuchó porque al llegar al taller me quedé atónito al ver que el taller se había esfumado y que en su lugar había ahora una lechería” (20-21). Sin embargo, el efecto ilusorio se pierde rápidamente al darse cuenta de que solo había sido un error, “pero por un momento me sentí eufórico y absuelto en un mundo definitivamente absurdo, y donde yo podía dedicarme únicamente a ser feliz, sin fatiga ni culpa” (21). En *Hoy, Júpiter*, se relata la historia de amor entre Tomás Montejo y Marta, aludiéndose a los tiras y aflojas de la pareja que un día se resolvieron “de repente como por arte de magia” (93). En *Retrato de un hombre inmaduro*, el narrador protagonista conoce a un músico místico mientras interpreta su composición y, por casualidad, se topa con él en un altercado “como si fuese sobre las aguas sin atender a mi presencia” (46). A continuación, advierte al músico haber perdido a su pupilo, como si de un efecto

incomprensible se tratase: “Y ahora escúcheme bien y admírese de lo esotérico que es eso de vivir” (45). Tienen un aire mágico los recuerdos del protagonista de *Absolución* sobre la espera de las aves, descrita como “un casi no estar, una experiencia de tiempo casi mística” (41). Las pitonisas aportan el componente de magia en *El mágico aprendiz* –en el caso de Miss Josefina cuando lee el destino de Tomás Moro– y en *La vida negociable*:

Se abrió la puerta y se entrevió un espacio iluminado apenas por una luz cálida y rojiza, un ambiente espeso del que enseguida empezaron a llegar vagos efluvios exóticos, como de iglesia. Salieron dos mujeres, una traía la cara afligida, y la otra, que bien se veía que era la que mandaba, venía consolándola con gestos y palabras graves y elocuentes, vestida con una túnica holgada de pitonisa o de alquimista, y con aros, anillos, collares, y un pañuelo a lo zíngaro en la cabeza, y la cara muy pintada y con motas doradas de purpurina en la frente y el pelo. Pero a pesar de aquellos mágicos atuendos, en cuando despidió a la otra mujer, reapareció en el saloncito con el aspecto de un ama de casa de lo más cotidiano y vulgar (30).

Lo cotidiano se convierte en extraordinario con la alusión a los “mágicos atuendos”, sin embargo, más adelante, el aspecto de esa mujer se describe como “cotidiano y vulgar”. Aspecto propio de la hechicería es la apertura súbita de una puerta luminosa que proporciona un toque exótico-paródico al texto.

En *Lluvia fina*, el papel de lo esotérico va ligado al personaje de Andrea, hermana de Gabriel y cuñada de Aurora, que vincula su locura con la magia y asegura ser diferente a los demás porque habla con el propio diablo, al que después de un tiempo decide abandonar para adentrarse en los caminos de la mística e ingresar en un convento, aspiración que su madre le quita de la cabeza. A su vez, los antepasados de la familia política de Aurora están vinculados a lo mágico, pues

el Gran Pentapolín es un “ilustre antepasado, príncipe de los mares, músico, políglota, mago de los disfraces y soñador errante, cuya patria fue el mundo” (23); incluso, al principio, la relación entre Gabriel y Aurora se presenta como un bosque encantado. Estos ingredientes mágicos conectan en gran medida con el extrañamiento propio de las técnicas kafkianas donde lo cotidiano se torna insólito, rasgo que bien puede emparentarse con el realismo mágico hispanoamericano.

Todo esto contribuye a la expresión de la tragedia mediante elementos cotidianos y a la manifestación del absurdo a través del componente lógico, aunque la diferencia radica en que la tragedia en Luis Landero tiene características postmodernas al asociarse a preocupaciones y enredos livianos. Al respecto, es de indudable importancia para esta idea, como en buena medida para este trabajo, lo que la estudiosa Analía Vélez de Villa expone en uno de sus artículos donde analiza el último capítulo de *El mito de Sísifo* de Albert Camus, titulado “La esperanza y lo absurdo en la obra de Kafka”:

El texto landeriano es un verdadero palimpsesto que trasluce la escritura que Camus hace de la obra de Kafka. La producción literaria del escritor checo y el ensayo del filósofo francés funcionan como hipotextos de la escritura del novelista español. La impronta kafkiana es evidente: también Landero “expresa la tragedia mediante lo cotidiano, y lo absurdo mediante lo lógico”¹⁴⁴.

De este modo, en Landero se generan principios dicotómicos, que apuntalan la estética absurda de corte kafkiano, orientados a una trivialización de lo sobrenatural, a saber: natural / extraordinario, cotidiano / trágico y lógico / absurdo, a lo que contribuye el contraste entre la lógica y verosimilitud del personaje y la ilógica e

¹⁴⁴ Analía Vélez de Villa, “La esperanza y lo absurdo en la obra de Luis Landero. *Juegos de la edad tardía*”, *Cuadernos del Lazarillo. Revista literaria y cultural*, 23 (2002), p. 19.

inverosimilitud de la situación, como se ha podido apreciar en las situaciones ya analizadas, como el caso de la agresión de Faroni en la pensión de doña Gloria, en *Juegos de la edad tardía*, o de la defensa de una mujer por parte de Lino, en *Absolución*, donde una inofensiva agresión hace pensar a los personajes que han cometido un asesinato con la consiguiente desazón existencial que ello supone.

4.4.2. La técnica del claroscuro y los contrastes

Es sabido que una de las técnicas expresionistas más utilizadas en todas las disciplinas artísticas es la presencia de los claroscuros, destacada como recurso imprescindible del esperpento de Valle-Inclán por Antonio Risco, quien lo define como “el contraste de colores violentos a los cuales daba una interpretación simbólica”¹⁴⁵. Luis Landero nombra en dos ocasiones a Valle-Inclán en la entrevista de El Café Comercial, bien para vincularlo al expresionismo, bien para referirse a determinados aspectos técnicos que ha aprendido del dramaturgo gallego, como la plasticidad en la escritura: “Siempre me ha gustado crear esa sensación de realidad, de plasticidad. Y en eso también me han influido mucho Valle-Inclán y Azorín”¹⁴⁶.

El claroscuro es otra de las características que comparten Kafka y Landero, como hemos puesto de relieve en el apartado anterior mediante el análisis de fragmentos representativos donde se aprecia la interrelación de las polaridades realidad/ficción, vida/sueño o apariencia/realidad, de singular eficacia en *El Quijote* de Cervantes. A estos binomios mencionados hay que añadir el contraste entre lo particular y lo universal. En este sentido, procede recordar lo que dice Yuri Lotman: “Cada texto aislado modeliza simultáneamente un objeto particular y un objeto

¹⁴⁵ Antonio Risco, *La estética de Valle-Inclán en los esperpentos y en el Ruedo Ibérico*, Madrid, Gredos, 1966, pp. 193-194.

¹⁴⁶ Entrevista con Luis Landero, *op. cit.*, reproducida en anexo, p. 399.

universal”¹⁴⁷; es decir, a los rasgos particulares, reflejo de una época y una estética dadas y, por tanto, con un “interés puramente histórico”, se superpone el sentido universal del texto: lo que el texto representa como modelización finita de la realidad, se complementa con el sentido universal de lo que este representa. De este modo, aunque la anécdota de las narraciones se centren en un determinado personaje, las vivencias y problemas que los personajes encarnan suelen ser universales por trascender la coyuntura anecdótica o histórica que los enmarca; simplificando, podría decirse que cualquiera de ellos podemos ser nosotros, de ahí, por ejemplo, que Kafka no ponga un nombre determinado a sus personajes, que suelen llamarse K., por la misma letra que empieza su apellido y, por lo mismo, Landero sigue esa técnica en *Retrato de un hombre inmaduro*, donde ni siquiera conocemos el nombre del personaje principal. Quizá esta novela es la que se acerque más a un estilo genuinamente expresionista por el tono turbulento, caótico como la memoria misma, y a la vez concentrado. Son asimismo representativos los nombres de los personajes landerianos, por regla general muy comunes, para darnos esa misma sensación: cualquiera puede ser Gregorio, Emilio, Matías, Angelina, Adriana, etc.

Junto a la polaridad entre lo particular y lo universal, hay que destacar, como ya hemos dicho, los contrastes cromáticos que genera la técnica del claroscuro. Conviene tener muy presente que esta técnica adquiere indudable importancia, funcional y simbólicamente, por metaforizar la ilusión que proyecta el juego de las luces y las sombras del alma humana en el devenir existencial, a su vez que refleja con gran plasticidad y eficacia la intensidad expresiva y el tono exaltado propios del expresionismo.

¹⁴⁷ Yuri M. Lotman, *Estructura del Texto Artístico*, traducción de Victoriano Imbert, Madrid, Itsmo, 1982, p. 272.

Son numerosos los ejemplos de esta utilización de los contrastes. En *Juegos de la edad tardía*, cuando Gregorio pasea por la calle y se detiene en la academia nocturna donde estudió de joven, se dice que “era un piso interior, oscuro y laberíntico, mal ventilado, con techos altos de los que colgaban débiles luces, que apenas se bastaban para aclarar las penumbras” (85). El hecho de que la luz sea tenue sugiere que la academia no favorecía la ilusión del alumnado por conseguir sus afanosos propósitos; por este motivo, el narrador apunta que los alumnos “entraban como sonámbulos” (85) y que –veamos de nuevo la importancia del papel de lo mágico– “el profesor iba entonces y los despertaba tocándolos mágicamente con una varita en la cabeza” (85). Recordemos que la luz ha ido asociada al sentido común, a la razón y a la actividad intelectual, por ejemplo, en el Renacimiento por contraste con las tinieblas medievales y más tarde en el llamado Siglo de las Luces, en el que el racionalismo y la formación intelectual eran claves para la educación de la sociedad. Quizá, por esta causa, Gregorio elige el nombre de Faroni, que incluye la palabra faro, luz que orienta a los marineros en la noche.

Este juego de luces y sombras, que metaforiza las oscilaciones del alma humana, está asociado a la dicotomía peso/levedad en ambos escritores. Faroni retorna al pasado en un momento en que el peso existencial es inaguantable y “lleno de milagrosa levedad, apretó los ojos y se dejó hundir en el tiempo” (70). En *Caballeros de fortuna*, la habitación de Amalia, la maestra, se llena de penumbras al mantener una experiencia sexual con el pequeño Luciano, descrito con la palabra “querubín”, ángel que, como es sabido, irradia luz celestial y hermosura¹⁴⁸. El contraste se prolonga cuando la maestra, al terminar de peinar su precioso cabello,

¹⁴⁸ Sobre este aspecto, véase Alfonso Ruiz de Aguirre, “El erotismo en *Caballeros de fortuna*”, *Revista Cultural Turia*, 121-122 (2017), pp. 211-218.

“le preguntó en la oreja si quería hacer un viaje hacia las tinieblas” (209). De este modo se transgrede la imaginería religiosa al derivar de la luz a las tinieblas, e incluso metamorfosearse en una alusión pagana con la evocación de un bello Cupido, un contraste recurrente en la escritura de Valle-Inclán del que Luis Landero es gran admirador.

En *El mágico aprendiz*, el juego de la luz y de la sombra invade la novela desde el comienzo, además de hacerse presente en ciertas escenas del bloque de vecinos donde se desarrolla la mayor parte del relato. Este juego, asociado al contraste del peso y la levedad, envuelve la reflexión que hace Matías sobre la situación vital en que se encuentra. Así, el día del asesinato del extranjero decide descender calle abajo para enterarse de los sucesos acaecidos, embriagado por “el hastío de la vida en su estado más puro” (15), y luego permanece en el balcón por la noche (oscuridad), “persuadido de que la tristeza de hoy era el tributo que aseguraba la bonanza de los próximos meses” (15), lo que conecta simbólicamente con el contraste que irradia la luz de las estrellas: “Por entre las ramas de la acacia se veían ahora las primeras estrellas. Sabía que algunas habían muerto pero que aún brillaban porque su luz seguía fluyendo hacia nosotros” (15). Las estrellas, en medio de la noche, metaforizan su propio dilema existencial: sin ilusión, queda la esperanza de instalarse en la ataraxia. Esta impresión se potencia con el contraste entre la levedad y la pesadez cuando, al percatarse de su edad, cuarenta y ocho años, y entrever “el mundo desde la bruma”; recuerda los tiempos en que era joven y “leve” frente a su presente en la vejez, “pesado” como su abrigo.

El claroscuro es utilizado en la descripción de la habitación donde Emilio estudia, toca la guitarra y reflexiona sobre su vida; en los encuentros entre Emilio y Adriana en la casa de don Osorio; en el instante que Tomás consigue las llaves de la

casa de Bernardo para facilitar a Dámaso que sacie su deseo de venganza; o en los tumultos callejeros de las calles madrileñas de *Retrato de un hombre inmaduro*. En esos casos, y otros muchos, Landero recurre a la técnica del contraste cuando el personaje se encuentra ante una situación intrincada, o vive una duda o un dilema existencial, ya que contribuye a resaltar la propia lucha interna que sostiene el ser humano con sus propias paradojas.

4.4.3. La estilización grotesca de la realidad

El rasgo acaso más llamativo del expresionismo es la deformación de la realidad de un modo grotesco, a lo que Valle-Inclán contribuyó magistralmente con el esperpento. El esperpento no solo tiene una base político-social, sino también ontológica, como indica Antonio Risco:

Partiendo de esta visión negativa del presente, el esperpento valleinclanesco se transforma más y más hasta alcanzar, como todo ese arte moderno de lo grotesco [...], una significación ontológica: la sistemática destrucción de la realidad que llega a poner en cuestión al ser¹⁴⁹.

Aunque Landero ofrece claras diferencias en la utilización de este rasgo con respecto a los escritores más genuinamente expresionistas, como analizaremos en apartados posteriores centrados fundamentalmente en el modo particular que el autor extremeño adapta las tradiciones adquiridas, son comunes algunos de los recursos empleados. Resulta significativa en este sentido la alusión a los espejos cóncavos y deformantes valleinclanescos en *Juegos de la edad tardía*:

¹⁴⁹ Antonio Risco, *La estética de Valle-Inclán en los esperpentos y en el Ruedo Ibérico*, op. cit., p. 106.

A veces pasaba por unos espejos deformantes, que había gratis en una de las calles comerciales del barrio. Había engordado, y el último estirón le dejó una estatura media y una expresión cualquiera, donde apenas eran ya reconocibles los rescoldos de su antiguo relumbre de poeta (90).

Sobre el reflejo del mundo valleinclanesco de *Juegos de la edad tardía*, Buendía López menciona el Café de Artistas, el tío Félix y don Isaac, así como “esa especie de vengador justiciero de causas perdidas que es Antón Requejo, fundador de una orden de maridos cornudos”¹⁵⁰.

Lo destacable, a fin de cuentas, es que Landero encamina a sus personajes a pasear por una calle de espejos deformantes que recuerda el famoso callejón del Gato madrileño que inspiró a Valle-Inclán el concepto de esperpento y, en el paseo realizado, explota una serie de técnicas expresionistas muy similares a las empleadas por Kafka.

4.4.3.1. La gesticulación exagerada

Si pensamos en un referente arquetípico de la gesticulación exagerada propia del expresionismo, acude enseguida a la mente la pintura de *El grito* de Munch, donde se paraliza plásticamente el instante representado. De igual modo, en *Juegos de la edad tardía*, cuando Gregorio pretende huir de Gil, “se detuvo con un grito pintado en el rostro” (292), palabras que ponen en conexión al personaje con el cuadro de Munch. Esta gesticulación suele expresar el estado anímico del personaje. A respecto, procede recordar que Leopoldo la Rubia destaca el gesto como el recurso estilístico más utilizado en el mundo narrativo kafkiano hasta el punto de afirmar que

¹⁵⁰ José Luis Buendía López, “Landero, al otro lado del espejo”, *op. cit.*, p. 137.

“prácticamente la obra de Franz Kafka es un puro gesto”¹⁵¹, que relaciona a su vez con el teatro chino.

En *La metamorfosis*, la utilización del gesto resulta muy expresiva, ya que, como en toda su obra, de la misma manera que hará Landero, se utiliza en situaciones laberínticas, intrincadas y absurdas que alimentan la desazón existencial. Por esta razón, es significativo el gesto de Gregor Samsa cuando, al levantar sigilosamente la punta de la sábana con la cabeza, advierte la repugnancia que su hermana siente hacia él. Reiterados son los gestos de abatimiento como brazos caídos y posturas cabizbajas para enfatizar el cansancio de los personajes principales de *El castillo* o *El proceso* por no poder resolver su situación burocrática.

En *Juegos de la edad tardía*, y esto es extrapolable a otras novelas landerianas, se utiliza esa misma gesticulación cuando los personajes creen estar en situaciones extremas o de peligro, lo que no solo debe asociarse a la influencia del expresionismo, sino también del cine mudo, del que Landero es un gran aficionado:

Como decía Ferlosio, nuestros verdaderos referentes míticos –bueno, él es más español que yo-, pero, sobre todo, en esa época, son el Nuevo Testamento y la Historia Sagrada, y el cine de Hollywood. Eso es, la tradición del cine buscada aquí y allá¹⁵².

Sirva como ejemplo el momento en que Gregorio, cuando padece una crisis de artista y decide no hablar, se compra un nuevo atuendo para su nueva personalidad artística, en una escena enfatizada por la gesticulación, como si se tratase de la secuencia de una película del Charles Chaplin o Buster Keaton:

¹⁵¹ Leopoldo La Rubia, *Kafka: el maestro absoluto. Presencia de Kafka en la cultura contemporánea*, op. cit., p. 218.

¹⁵² Entrevista con Luis Landero, op. cit., reproducida en anexo, p. 402.

Cada prenda llevaba marcada el precio y Gregorio fue sumando las cifras casi inconscientemente. Sin volverse a mirar el maniquí, echó a andar hacia casa, y apenas cerró la puerta Angelina le preguntó de lejos: “¿Dónde has ido ahora?”. Pero Gregorio cruzó la sala con la cabeza ladeada y un gesto pícaro e infantil en los brazos que quería significar algo así como ¡ah, ah, es un secreto!, y acostándose de inmediato, cerró los ojos e intentó no pensar en nada que fuese lo que acababa de ocurrir (204).

Los gestos, en *Caballeros de fortuna*, ayudan a remarcar los trazos en la descripción de los personajes. A don Julio, el comerciante, que cree tener dotes para la política y sueña con ser un pico de oro, se le atribuye una gesticulación exagerada cada vez que busca la palabra exacta; así, por ejemplo, durante esos trances reflexivos en que no era capaz de encontrar una solución, “a veces pensaba haciendo un rombo con los índices y los pulgares, pero ni por esta” (17). Tienen también un marcado efecto humorístico y paródico los gestos del juez que, en *El mágico aprendiz*, comparece en la escena del crimen del extranjero: “Le hubiera gustado preguntar algo más, pero en ese instante apareció el juez aspando las manos a la altura del pecho, defendiéndose de las preguntas con ese aspaviento concluyente y mecánico” (29). La escena constituye un claro ejemplo de mecanización, figura estilística característica del cine mudo donde los actores repiten insistentemente un mismo gesto o movimiento para arrancar la risa al espectador.

El gesto en forma de mueca refuerza el estado anímico de Matías Moro cuando, en la fiesta inaugural de la empresa, “se detuvo con una mueca risueña que le cogía toda la cara y que enseguida se le quedó rígida como si la sostuviera por dentro un ingenio ortopédico”(298). Son numerosas las muecas que comparten Emilio y Adriana en esos encuentros donde los límites entre la vida y el teatro se confunden. También la mueca deja al descubierto el desengaño vital y político de

José Manuel Burriac, personaje perteneciente al Restaurante Barcelona en el que su primo Raimundo celebra conciertos de guitarra flamenca:

Según bebía, la boca, que ya de por sí la tenía algo torcida, se le iba torciendo todavía más en una mueca de cinismo. 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 (49-50).

Gestos que contribuyen a remarcar la melancolía y complicidad se explotan con cierta frecuencia en *Hoy, Júpiter*, sobre todo en el penúltimo capítulo cuando Dámaso y Tomás consiguen entrar en la casa del usurpador, Bernardo. Según este, el padre de Dámaso maquinaba ilusiones vanas y obligaba a Bernardo a llevarlas a cabo con ayuda de la madre, que contribuía al absurdo juego para hacer al padre feliz. Pero, en verdad, todo era una farsa; incluso en la habitación había un escenario de cartón piedra donde Natalia, su hermana, actuaba para él y donde se hacían fotos para mandárselas a su padre. Bernardo, sin embargo, envidia a Dámaso por haberse liberado de la tiranía paterna; por esta razón, se sentía una víctima, hasta el punto de confesar que llegó a odiarlo. Después de escuchar aquello, Dámaso dominó el ansia de venganza hacia él y empezó a reinar la paz en su corazón. Al final, los gestos entre Dámaso y Tomás reflejan la melancolía y el compañerismo que los une tras desvelar la verdad de todo aquel entuerto:

Tomás le quitó delicadamente la copa de las manos y la dejó sobre la mesa. Le hizo una seña interrogativa a Dámaso y los dos salieron con sigilo, y ya desde la puerta se volvieron para mirar por última vez aquel extraño panorama antes de apagar la luz y alcanzar las escaleras, y luego la calle, donde ya se insinuaba la primera claridad del alba. Sin ponerse de acuerdo, y mientras se subían el cuello de las cazadoras, miraron las estrellas que ya empezaban a palidecer. “Hoy,

Júpiter”, dijo Tomás, y los dos sonrieron tristemente y emparejaron y apretaron el paso por la mitad de la calzada (396).

La presencia del gesto se reitera en *Retrato de un hombre inmaduro*, y así lo ejemplifica la escena en que el protagonista recuerda la charla de un juez en su instituto, que lo conduce a una reflexión metadiscursiva sobre la relación entre el lenguaje verbal y no verbal. Es significativa la importancia proporcionada a los gestos, puesto que el protagonista no recuerda el contenido de la charla, pero, sin embargo, sí los gestos y el carácter del juez:

Un día vino al instituto un juez, o un fiscal, y nos dio una charla de la que no recuerdo absolutamente nada. Pero me fascinó su repertorio de gestos. Fue empezar a hablar y quitarse las gafas como si se despegara un antifaz del rostro, y ya no dejó de enredar con ellas y de acompasar con ellas su discurso, muy argumentador y gran mundano. Se las ponía, se las quitaba, las metía en el estuche y las volvía a sacar, las abría y las cerraba, limpiaba con una franelita los cristales y los miraba luego al trasluz, golpeaba con ellas la mesa para reafirmarse en alguna opinión, o con las patillas señalaba al auditorio, cargándose la autoridad. Y cuando no eran las gafas era una pluma estilográfica con la que hacía verdaderos juegos malabares, o un cigarrillo que sacó, junto con el mechero, y que no llegó a encender, pero con los que no dejó de jugar. Para colmo, a veces leía de un libro y era curioso, porque se mojaba el índice con la mano izquierda y pasaba la hoja con la derecha. Así que era casi un milagro no distraerse con todo aquel trajín y poder atender a sus palabras, y no digamos ya recibirlas en toda la pureza de sus significados (86-87).

En *Absolución*, la gesticulación transmite el nerviosismo mental del personaje por una vieja manía que había desechado, a saber: “dejar la mente abierta a los desafueros del absurdo” (62). Por esta razón, vienen a su cabeza frases grotescas, parodia del lenguaje propio del surrealismo:

De pronto siente vértigo, náuseas, ante la banalidad de la dicha. ¿Y este era, pues el desenlace de su vida? ¿Este su pálido sentido? [...] Un montón de frases grotescas se le vienen de golpe a la cabeza. “Armas hartas de pan”, “El rey de bastos va a la óptica”, “Gatos calzados con cáscaras de nuez”, “Por un huevo duro, una estirpe abortada...”

Cuidando de que nadie lo vea, hace unos gestos furiosos y repentinos con las manos, cualquiera diría que hace conjuros o está intentando espantar una avispa, al tiempo que enérgicamente niega con la cabeza: no, no, no y no. Ya está, ya se calmó, ya está bien de supersticiones y puerilidades. Seamos serios, maduros, responsables. “La colonia contiene alcohol y esencias florales, y por ellos restaña las heridas a la vez que perfuma la piel”, “Llamamos glosopeda a una enfermedad del ganado producida por un virus” [...]. Así, eso es, no adorar a falsos dioses, no volver a las supersticiones y chifladuras de otros tiempos (62).

La gesticulación acompaña a un “extraño trastorno anímico”, que asocia a lo mágico, un tema ya analizado, así como es evidente la lucha interna del personaje ante la paradoja de lo absurdo y lo lógico, representada en las oraciones que le asaltan en su mente. Además, reencontramos la mecanización, puesto que se repite una y otra vez la negación con la cabeza, que contribuye a dar al fragmento un toque humorístico innegable.

En otras ocasiones, la gesticulación se manifiesta en situaciones de seducción, menos violentas de las que ofrecen los encuentros eróticos de Klara y Karl, en *América*, o de la camarera y K., en *El castillo*, donde los instintos se desatan hasta tal punto que el protagonista experimenta una mezcla de deseo y repugnancia. Así, por ejemplo, en *La vida negociable*, el protagonista relata cómo intenta seducir con sus aventuras a una chica, Olivia, puntualizando que le “enloquecía aquella manera sobresaltada que tenía de preguntar, abriendo mucho los ojos y dejando la boca pasmada en la posición en que había quedado al pronunciar la última sílaba” (121). En *Lluvia fina*, el gesto de abrir los brazos de Gabriel conecta con la obviedad

de que es necesaria la celebración de la fiesta de cumpleaños de su madre para unir a la familia (21). Ese gesto inicia una acción que será el motor de todos los malentendidos y reproches que se entrecruzarán familiarmente. Finalmente, en *Una historia ridícula*, la gesticulación se explota para ridiculizar a esa clase alta y culta a la que pertenece Pepita, el amor platónico de Marcial. Es significativa, al respecto, la descripción que se hace del historiador, un hombre dado a jugar con las palabras al que se caracteriza como un simio, ejemplo de animalización que facilita el tránsito al apartado siguiente:

Un tipo ya cuarentón, calvo y menudo, que solo intervenía para jugar con los vocablos. Escuchaba mirando a las alturas, como atendiendo a lo profundo del discurso, pero en realidad lo único que buscaba era alguna palabra con la que crear un equívoco jocoso, algo así como un chiste para gente ilustrada. O más bien exquisita, y perteneciente a una secta, porque algunos de los juegos, que los demás celebraron, yo no los entendí. A mí me pareció entre indigno y pueril eso de trocear o desfigurar las palabras para jugar con ellas, pero era de admirar la rapidez y chispa de su ingenio. Esas travesuras parecían definirlo de una vez por todas. En una ocasión alcanzó un caramelo, lo peló, lo tiró a lo alto, lo recogió en la boca, y luego hizo una bolita con el papel, anduvo un rato mirando a los presentes, buscando una víctima, y finalmente le tiró la bolita a la joven de rojo, no sin antes amagar varias veces el tiro, con lo cual la otra se defendía con las manos y haciendo figuras con el torso. Como además era muy ágil y nervioso, no paraba quieto. Algo de simio había en él. Se sentaba en un puf flexible, y tan pronto se encaramaba en él recogiendo las piernas a lo hindú, como las cruzaba o las estiraba, o descoyuntaba el cuerpo y se dejaba caer de un lado hasta apoyar la cabeza en el suelo, y otras monerías de ese estilo (246-247).

4.4.3.2. La animalización y la humanización

La animalización, es decir, la comparación con animales para resaltar la degradación y la alienación del ser humano, es utilizada por Kafka, por ejemplo, en el episodio 7

de *América* titulado “Un asilo”, donde uno de los camaradas de Karl Rossmann asegura que la señora Brunilda lo trata como un perro, no como un sirviente. Son muchos los ejemplos de esta técnica que se hallan en la obra del autor praguense y, en general, de los expresionistas, como es el caso de Valle-Inclán, quien también utiliza la animalización para ridiculizar a la especie humana. Luis Landero, gran seguidor del movimiento expresionista, emplea con asiduidad esta técnica. Ya desde el comienzo de su primera novela, se asocia a Gregorio Olías con un pingüino, principio que recuerda a *La metamorfosis* kafkiana, donde Gregor, y obsérvese la coincidencia en el nombre del protagonista, recibe la orden de ponerse en pie, pero no puede porque se ha convertido en un escarabajo:

La mañana del 4 de octubre, Gregorio Olías se levantó más temprano de lo habitual. Había pasado una noche confusa, y hacia el amanecer creyó soñar que un mensajero con antorcha se asomaba a la puerta para anunciarle que el día de la desgracia había llegado al fin: “¡Levántate, pingüino, que ya se oyen cerca los tambores!”, le dijo (33).

La animalización de don Julio, uno de los caballeros de su segunda novela, reviste de carácter ridículo sus solemnes reflexiones sobre hechos culturales o personajes relevantes como Alejandro Magno u Ortega y Gasset, lo que recuerda la escena de la cueva de Zaratustra en *Luces de bohemia*. No solo don Julio emite rugidos y berridos cuando comenta las noticias, sino que los animales aparecen humanizados, de la misma manera que en la escena valleinclanesca mencionada, ya que el loro se llama Ortega y Gasset, como su filósofo de cabecera. Cuando don Julio hacía ruidos raros por la pobreza intelectual de la gente del pueblo, el loro parecía entenderlo y gritaba: “¡La rebelión de las masas!, ¡El tema de nuestro tiempo!, ¡La España invertebrada! y así hasta doce títulos que se sabía de carrerilla, y que eran como

doce dardos en el orgullo de don Julio, maltrecho de inútil asombro, de infatigable inanidad” (21). También el gato –animal que, junto con el loro, el can y el librero, hacen tertulia en la librería/cueva de Zaratustra– posee un nombre humano y de singular importancia, Alejandro Magno, y parece entender la decepción de don Julio; por esta razón, “le saltaba al regazo, y él, risueño y beatífico, cerraba los ojos, le acariciaba el lomo y se ponía también a ronronear” (22). La ridiculización, de este modo, alcanza cotas muy elevadas, ya que no solo se animaliza al ser humano, sino que se humaniza a los animales, designados con nombres de personajes relevantes.

En *El mágico aprendiz*, la animalización se asocia a las descripciones del ambiente de la oficina donde trabaja Matías Moro, C. E. Consulting. Al igual que la cueva de Zaratustra, es un sitio oscuro y lúgubre, como lo son también los pasillos de *El proceso* de Kafka, que “ocupaba una sala grande, con rosetones en el techo y cortinajes fúnebres, y dos ventanas que daban a un patio interior de muros ciegos” (63). El jefe, Castro, del mismo modo que los poderosos habitantes de *El castillo* kafkiano, nunca se dejaba ver, lo que se refuerza al insistir en que Sol, la secretaria, cuando recogía las llamadas, siempre se excusaba diciendo que no sabía cuándo Castro estaba o no en el despacho, y “además era verdad que no lo sabía” (63). Incluso cuando parecía que su presencia era segura, los días que aceptaba la llamada, “su voz llegaba muy borrosa y lejana” (63), lo que crea la incertidumbre de si realmente era el señor Castro o no. Los cristales de su supuesto despacho “eran tintados de los que permiten ver sin ser visto, de manera que nunca sabían con seguridad si Castro estaba o no estaba, y tampoco si eran o no vigilados por él” (62). La cara del poder que vigila es invisible, como en los juzgados de *El proceso*, o como lo es el enigmático Klamm, la autoridad suprema de *El castillo*. Por otra parte, las interpretaciones religiosas vinculan al castillo con la divinidad, como Pacheco

hace con el señor Castro: “Para él era poco menos que un ser divino y él era su trovador” (62). Pero el respeto pavoroso hacia el castillo en la obra kafkiana nada tiene que ver con la simple admiración vulgar que Pacheco siente por Castro, ya que, en Landero, el sentido de divinidad se torna irónico. En este ambiente, la animalización contribuye a caracterizar con singular maestría a los personajes, pues de Castro se dice que tiene “una mirada cejijunta de halcón” (65); de Sol, la secretaria, que constantemente está “haciendo mohínes como de pez” (69), y de Pacheco, que nunca abandona su maletín y que, siempre que tenía una idea, metía la cabeza hacia dentro “promoviendo la imagen de un oso engolosinado con una colmena” (59).

Similar es el ambiente del taller mecánico en el que trabaja Emilio, el protagonista de *El guitarrista*, un taller oscuro y lóbrego, que, desde el comienzo, queda animalizado, pues el narrador protagonista lo compara con “la trampa de la hormiga león”. El jefe, don Osorio, mira siempre desde una posición privilegiada a sus trabajadores, pero esa perspectiva se describe desde un punto de vista grotesco, puesto que se debe a su gran barriga: “Tenía una buena panza y quizá por eso parecía que te miraba siempre desde una posición privilegiada” (113). Su compañero de taller también aparece animalizado, pues en los ojos de Rafaelito (nótese el carácter connotativo del diminutivo) había “una inocencia atónita de animal [...], y tenía siempre pupas y sabañones en los labios, en las orejas, en las manos” (108).

Otros ejemplos representativos de la animalización pueden apreciarse en la últimas escenas de *Hoy, Júpiter*, donde se dice que “Dámaso seguía de pie, enhebrando a Bernardo por el perfil con una mirada torva de pájaro rapaz” (385); también, por ejemplo, cuando el personaje central de *Retrato de un hombre*

inmaduro explica a un funcionario de Correos que ellos influyen mucho en el proceso de comunicación de la humanidad, aunque no lo crean, “ y seguro de mí, lo miré como el búho cazador, que cae sobre su presa con la mirada antes que con las garras” (34); o en el momento en que Lino visita a don Gregory, y este le anima para irse a Australia, a lo que sus padres contestan que ha hecho muy bien, asegurando que no le importaría ir allí para buscar más oportunidades, mientras “enseñaba sus manos rígidas, torpes como garras” (58); igualmente, en el capítulo 5 de *La vida negociable*, cuando en Hugo empieza a despertar el lado más oscuro de su personalidad (con una evolución, por cierto, muy parecida a la del personaje del *Demian* de Herman Hesse, Emil Sinclair, hipocorístico que utiliza también el narrador de *El guitarrista* para hacer referencia al protagonista de la novela), se aprovecha de Marco, un amigo suyo homosexual, para experimentar el placer sexual; sin embargo, termina humillándolo, de ahí que se le describa como “una araña mojada” (69); en fin, en *Lluvia fina*, se vuelve a animalizar el ambiente laboral en el que se encuentra Andrea al calificar a los compañeros de “ratitas” (85).

El proceso de animalización más cercano a *La Metamorfosis* kafkiana quizá sea el que sucede en *Una historia ridícula* y que experimenta, en primer lugar, el propio protagonista, quien declara haber sufrido una metamorfosis al conocer a Pepita, pues se ha convertido en otra persona con la consecuente crisis de identidad que ello conlleva: “Descubrí de repente que, sin Pepita, mi vida carecía de sentido. Fue una sensación deliciosa y horrible. Por primera vez supe de verdad lo que es estar enajenado” (97). Ya en capítulos anteriores, el protagonista había advertido que: “Aquello fue una auténtica metamorfosis, tanto o más que la que cuenta Franz Kafka” (42). De hecho, al final de la novela, cuando Marcial cree haber sido engañado por Pepita, que no lo ha invitado a la tertulia por estar interesada en él

sino simplemente para burlarse, confiesa sentirse como Gregorio Samsa convertido en insecto: “Ahora comprendo la tragedia de aquel viajante de comercio de Kafka convertido en insecto” (275). Además, el cuento insertado en la novela titulado “Mi pequeña fauna”, que Marcial escribió en la escuela y que conserva con gran cariño porque fue muy alabado por su profesor de literatura, narra la historia de un niño que vela por la seguridad de la pequeña fauna de su casa (polillas, arañas, ratas, langostinos, etc.) y que al final se convierte en uno de aquellos animales, porque dice encontrarse mejor en aquel mundo que en el de los humanos. Este cuento, leído por Pepita y sus compañeros de tertulia, es catalogado por los presentes como “una versión paródica de *La metamorfosis* de Kafka” (253), a lo que uno de los contertulios añade: “Es que es imposible leerlo sin acordarse de Kafka, sobre todo al final, cuando se convierte en insecto por su propios méritos” (253).

4.4.3.3. Cosificación y muñequización

Otro de los recursos que subraya el perfil grotesco de los personajes es la cosificación; es decir, convertir en cosas a los seres humanos. En la cosificación, la técnica más empleada es la muñequización, que suscita con frecuencia un efecto humorístico y a la vez patético, puesto que los personajes parecen estar movidos por los hilos de un ser superior como si de un teatro de títeres se tratase. Según el estudio ya referido de Antonio Risco, se trata de un recurso prodigado por Valle-Inclán en el esperpento para presentar un “juego escénico de fantoches accionados por faranduleros”. En opinión de este crítico:

No se trata de denigrar a los mismos –o, mejor, a lo que éstos representan–, reduciéndolos al estado de cosa lo que supondría la última pretensión moralista,

sino que al mismo tiempo quiere evidenciarnos que sus criaturas son a fin de cuentas de cartón y serrín, pura ficción, por lo cual nada puede impedirle el jugar con ellas arbitrariamente¹⁵³.

Aunque en ocasiones ocurre igualmente en la narrativa landeriana, los personajes valleinclanescos parecen más supeditados a los hilos del creador mientras que, en Landero, disfrutan de una cierta autonomía, lo que los distancia de la estética expresionista de Valle.

La cosificación es también un procedimiento constante en Kafka; recuérdese, por ejemplo, cómo en *América* se cosifica a la señora Brunelda al trasladarla como una mercancía en un carro que la gente cree que porta manzanas. En la escena descrita, Karl solicita ayuda al estudiante, vecino de doña Brunelda, para realizar la mudanza. El elemento circense se pone de manifiesto en el gesto del estudiante que, al enterarse de la noticia, “sintió una gran alegría por ello y arrojó su gorra bien alto al aire” (307). El humor negro, no exento de cierto patetismo, se consigue porque doña Brunelda, para no ser vista, se tapa con una manta gris. Un cargador pregunta a Karl cuál es su mercancía, a lo que él contesta que manzanas; pero, aun así, continúa en su persecución para saber el contenido de la mercancía hasta que, en una escena un tanto patética, Brunelda rompe a llorar:

Karl aceptó también eso sin inmutarse, ya que lo libraba definitivamente del hombre. Condujo luego el carro a un rincón del patio, donde había unos grandes cajones vacíos, bajo cuya protección pensaba decirle a Brunelda unas palabras tranquilizadoras. Pero tuvo que quedarse hablándole largo rato, pues ella estaba completamente bañada en lágrimas y le suplicaba muy seriamente que permaneciesen todo el día allí; es decir, detrás de los cajones, y que prosiguiesen el viaje solo cuando llegara la noche (311).

¹⁵³ Antonio Risco, *La estética de Valle-Inclán en los esperpentos y en el Ruedo Ibérico*, op. cit., p. 32.

Como puede apreciarse, la situación propicia que Brunelda sea tratada como mercancía e incluso sea abandonada en un lugar sucio donde comienzan a arrojar cajas sobre ella. La circunstancia se torna aún más intrincada, pues, para llegar al bizco administrador con quien Karl debía dejar a Brunilda, tuvo que doblar “finalmente por la calle angosta, oscura, en la cual se encontraba la empresa de número 25” (312). Puede observarse, pues, cómo se utiliza a Brunelda de una manera alienada, cosificada; en síntesis, como basura humana en cuya conformación adquieren relevancia los rasgos deformantes y el humor negro. A ello contribuye asimismo la exageración de los defectos humanos, al igual que ocurre en la caricatura, como es la obesidad en el caso de Brunelda. Esta mercantilización del ser humano puede interpretarse como una crítica al capitalismo que empieza dominar en la época. Sin embargo, a diferencia del distanciamiento estético de Valle, Brunelda deja traslucir sus sentimientos; y es que Kafka, al igual que Landero, no deshumaniza a los personajes en un grado máximo.

Adentrándonos en el universo landeriano, el personaje filántropo de *Juegos de la edad tardía* es tratado como un bulto que mira las estrellas mientras observa a Gregorio, quien, según Buendía López, “ha actuado como un *Deus ex machina* y restablece el hilo de la coherencia y la sensatez”¹⁵⁴. Es significativo su encuentro con él por lo que tiene de situación deformadora; de hecho se dice que “Gregorio ladeó la cabeza con una torsión inquisitiva” (412), como si fuese una marioneta, y “solo distinguía en la penumbra el bulto del observador” (412). Las caídas exageradas reducen al personaje a la figura de un títere al final de este fragmento:

¹⁵⁴ José Luis Buendía López, “Landero, al otro lado del espejo”, *op. cit.*, p. 138.

Pero para entonces él ya estaría en la trastienda, a salvo de peligros, y hasta es posible que le escribiese, eso es, explicándole que se había hecho ermitaño y que había decidido quedarse para siempre en la India. “He renunciado al mundo”, dijo en alto, “he roto con Marilín, refugio de todo amor. He firmado un pacto inmortal con el silencio. Estas carnes tristes han encontrado a Dios. En adelante, la trastienda será mi cueva de eremita”, y comenzó a girar con los brazos en cruz y echando a flotar el corto vuelo de la bata, cada vez más deprisa, hasta que el alcohol y el vértigo lo hicieron trastabillar y caer al suelo con una zapateta de payaso exagerando un bofetón” (381).

Si nos situamos en el capítulo 2 de *Caballeros de fortuna*, llaman la atención los movimientos descoyuntados de Manuel, propios de las marionetas o los fantoches, en el instante en que este pintoresco habitante del pueblo eructa con satisfacción cuando se narra la muerte de Florentino, con tan solo con cuatro años de edad, por coger un higo durante la siesta. Por la noche, subió del fondo del pozo una culebra que hizo un círculo, donde la luna acabó reflejándose y, dentro de ella, se dibujó la cara de Florentino, que “empezó a mecerse con los ojos abiertos y el pelo inflamado ondeando hacia atrás” (29). En ese preciso momento, Manuel suelta el eructo y dirige la mirada a la luna, “cabeceando descoyuntado como esos perritos que se ponen de adorno en las bandejas de los coches” (29), mientras pronunciaba en voz alta la palabra “garbanzos” y “cohetes espaciales”. Puede apreciarse en la situación descrita la mezcla de lo poético y lo cotidiano, lo mágico y lo vulgar, la muerte y el humor escatológico, como ocurre en la escena del fallecimiento de Max Estrella.

En *El mágico aprendiz*, lo grotesco, unido a lo carnavalesco, surge, sobre todo, en la fiesta inaugural de la nueva cooperativa, donde los personajes actúan como si fuesen auténticos títeres. Este episodio, de marcado carácter metaliterario, remeda en alguna medida el teatro pánico, y el propio protagonista lo tilda de farsa: “¿Y qué pensaría ella, por cierto, cuando lo viese hacer aquella farsa con el

saxofón? Descubriría que, además de viejo, era ridículo” (296)¹⁵⁵. Por momentos, Matías “entre bambalinas” (297), llega a sentirse absurdo: “Si yo tampoco sé muy bien lo que ha pasado ni qué hago aquí. Si todo esto es en el fondo un malentendido” (297). La situación grotesca alcanza su clímax al realizar el número de humor en el escenario donde una mueca deja rígida su cara como si tuviera una pieza ortopédica dentro. Sin embargo, esta actuación, que le hace sentirse ridículo y absurdo, paradójicamente da un sentido a su vida: “Se vio actuar a sí mismo, y todo lo que era inestable y absurdo cobró de pronto un orden y un sentido” (299). Esta sensación, como ocurre en otras situaciones, pone de relieve el encuentro de la salvación del hombre por medio del arte.

Parecida a la zapateta de Gregorio cuando cae al suelo como un payaso, es la caída del profesor de la academia en *El guitarrista* que, mientras impartía una lección empezó a reírse, y “a agitarse y dar sorbetones y a columpiarse como loco impulsado por una especie de júbilo infantil, hasta que en uno de los vaivenes perdió el equilibrio, dio una zapateta en el aire y se precipitó al vacío” (28). Poco después, se compara al profesor con un “ángel rebelde de opereta”, concepto relacionado una vez más con el mundo del teatro; incluso se describe el golpe hacia el vacío como “un golpetazo de pelele” (28). La proyección del mundo teatral reaparece en *Hoy, Júpiter*, pues tanto Bernardo como Natalia, víctimas de las ensoñaciones de Dámaso padre, han tenido que fingir sus vidas y actuar como sus marionetas. Todo esto hace reflexionar a Tomás, quien compara su propia historia con la de su amigo Dámaso, si bien, “comparada con la historia de Dámaso, que tenía un aura trágica y novelesca, la suya le pareció un mal folletín, o un drama grotesco donde los

¹⁵⁵ Sobre el despliegue de técnicas dramáticas, véase Irina Enache Vic, “La teatralidad en la obra de Luis Landero”, *Revista Cultural Turia*, 121-122 (2017), pp. 192-201.

personajes parecían títeres carentes de hondura y de verdad” (359). De modo parecido, en *Retrato de un hombre inmaduro*, el protagonista describe una de sus aventuras sexuales con una vecina acompañada de caídas y de golpes, que refuerzan, al igual que en los ejemplos anteriores, el componente grotesco al comparar estas caídas con un “tentetieso”:

Cuando ya no encontré más palabras no se me ocurrió otra cosa que darle unos golpecitos en el hombro (estábamos los dos en el sofá), y ella se echó a reír y fingió caerse hacia atrás, y cuando se incorporó yo le di otro golpecito y ella otra vez atrás y así cinco o seis veces, parecía un tentetieso, hasta que una de esas la ayudé a caerse del todo y yo con ella y sobre ella, y entonces le busqué la boca y le metí la mano debajo de la falda (25).

En *Absolución*, el mismo protagonista se siente un fantoche cuando comienza a trabajar en un hotel: “¿Qué hacía él allí, vestido de fantoche? ¿Qué tenía que ver él con los hoteles? ¿Qué le importaban a él el tránsito y la intendencia de los viajeros por el mundo?” (143). De igual modo, en *La vida negociable*, Hugo, al igual que Tomás en *Hoy, Júpiter*, compara su vida con la de los títeres: “Aquí mi vida, que venía de un drama, se convierte en comedia, entra en un tramo festivo, casi de títeres: un interludio un tanto irreal, que yo recuerdo como una segunda infancia” (173). El personaje grotesco del fantoche se identifica, en *Lluvia fina*, con el Gran Pentapolín, antepasado de quien el padre, un hombre soñador y dado a la imaginación, contaba grandes hazañas a sus hijos. Al fallecer el padre, la madre, de carácter más práctico y rígido, utiliza a dicho personaje para comunicar a sus hijos que, a partir de ahora, lo que van a vivir sí que va a ser una aventura, ya que con la muerte del progenitor todos tendrán que poner de su parte para poder sacar adelante la economía familiar, y “esa sería la aventura que les esperaba, la única y

verdadera misión que tenían en la vida, y al lado de la cual, las hazañas de aquel fantoche con sombrero de plumas eran juegos de niños” (45).

En el caso de *Una historia ridícula*, las situaciones grotescas están muy presentes en los últimos capítulos de la novela, donde se narra el panorama que Marcial se encuentra cuando asiste a una tertulia en casa de Pepita: una señorita que, agazapada en el suelo, es comparada con una mascota y que, cada vez que se mueve, llama la atención por el ruido de sus joyas; un historiador que juega con bolitas de papel, que trocea y desfigura jocosamente la palabras, y que se mueve ágil como un simio; el padre de Pepita, un hombre de supuesta hondura intelectual que aborda una variada cantidad de temas, pero siempre de manera superficial, etc.

4.4.3.4. Las interferencias sonoras

Son numerosas las ocasiones en que los ruidos, los sonidos y las onomatopeyas contribuyen a potenciar las situaciones grotescas, el humor, la deformación y la carnavalización de la realidad. Antonio Risco¹⁵⁶, al estudiar la estética valleinclanesca, incluye como recurso altamente caricaturesco la deformación de la voz humana, las onomatopeyas y los juegos de armonía imitativa, así como la descripción de ciertos ruidos y las interferencias sonoras que se explotan asimismo, aunque de manera más contenida, en las novelas landerianas.

En *Juegos de la edad tardía*, las conversaciones entre Faroni y Gil destacan por una sonoridad exagerada. En la que entablan, por ejemplo, en la página 115, Gil tiene “la voz de pito”, y Gregorio “gorjeó” al informarle de que aquel día no había tratado con el mayorista, así que decide llamar al siguiente día por si había más suerte. Gil propone enviar un telegrama; sin embargo, Gregorio le anima a que haga

¹⁵⁶ Cfr. Antonio Risco, *La estética de Valle-Inclán en los esperpentos y en el Ruedo Ibérico*, op. cit.

una llamada telefónica, a lo que Gil contestó gritando: “haré lo imposible”, y “le salió un gallo”. También, en *Caballeros de fortuna*, las onomatopeyas y los ruidos suelen asociarse al esperpéntico carrito de Esteban, fabricado para repartir la leche con “el armazón de un enorme carricoche de recién nacido” (23). En marcado contraste con la tranquilidad y silencio del pueblo, que se vislumbraba en la lejanía, sobreviene la algarabía de los ruidos:

Según se agrandaba iban también creciendo los chirridos, y luego se oía un petardeo ronco de motor de dos tiempos, algo así como tuf- tuf-tuf, y de vez en cuando unos gritos destemplados y exóticos, que parecían consignas militares, y que el perro retrucaba con ladridos parejos (23).

La fiesta inaugural que organiza la empresa M. M. Hispacking, en *El mágico aprendiz*, comienza amenizada por el *Himno a la alegría*, “que seguía atronando el arrabal, una y otra vez, y su mensaje parecía haber generado un segundo sentido de mofa y de parodia” (282), lo que parece corroborarse cuando “la batería inició un redoble frenético y creciente, como si anunciara en el circo la culminación de un número de riesgo [...] hasta que el redoble se coronó con una apoteosis de platillos” (283); la situación adquiere un grado altamente esperpéntico, propio de un ambiente carnavalesco, cuando Pacheco planifica la actuación para el discurso que Matías Moro, como presidente y anfitrión, debe pronunciar, discurso en el que las interferencias acústicas adquieren todo el protagonismo:

Tú sales y dices qué no sabes qué decir, que tenías preparado un discurso pero que lo has olvidado por completo. Te callas y te llevas una mano a la frente, así, haciendo que recuerdas. Entonces el saxofón hará un ruido como de algo grande que se afloja, una nota cómica de pedorreta, y la gente se reirá y mirará muy

atenta a ver en qué para todo aquello. Tú te extrañas y miras atrás, donde el saxo. ¿Habrá sonado el ruido? Porque el del saxo está con las manos a la espalda mirando al techo distraído. Luego haces que vas a hablar, pero cuando te acercas al micrófono, de nuevo suena el saxo. Y eso se repite otra vez, y a la cuarta tú pones cara de impotencia, de que aquello no tiene remedio, y das un manotazo al aire, así, mandando todo a hacer puñetas, y empiezas a marcharte. Entonces sale Bernal y te disuade. Tú te resientes. Él te coge del hombro y te arrastra casi hasta el micrófono. Pero tú no te animas a hablar. Cada vez que vas a decir algo te paras y te vuelves mirando al del saxo, desconfiado, porque crees que está esperando tu primera palabra para hacer la pedorreta. Para entonces, la gente estará encantada de aquella comedia (293).

Como es sabido, en el ámbito carnavalesco desempeñan un papel relevante las voces del demonio. Lo ha destacado Bajtín al estudiar la relación existente durante la Edad Media entre el carnaval y las fiestas religiosas¹⁵⁷ que, con frecuencia, se asocian al elemento carnal y, por extensión, al demonio en la tradición cristiana. En *Juegos de la edad tardía*, la voz del maligno se escucha cuando ofrece al tío Félix los tres libros como una tentación envenenada. Sobre este episodio, Ruiz de Aguirre afirma que:

Frente a las connotaciones negativas o burlescas que presentan los elementos religiosos considerados positivos por la cultura oficial nacional católica, el demonio aparece en *Juegos* investido de los más altos dones¹⁵⁸.

Asimismo, la voz del demonio es oída por Dámaso cuando se acerca el momento de conocer a Bernardo y de poder cumplir su venganza; o por Huguito, al pensar cómo

¹⁵⁷ Cfr. Mijail Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Universidad, 1987. En relación con el autor estudiado, véase, Alfonso Ruiz de Aguirre, *La narrativa de Luis Landero: símbolo, paradoja y carnaval*, Madrid, Pliegos, 2015.

¹⁵⁸ Alfonso Ruiz de Aguirre, "La religión del diablo en *Juegos de la edad tardía* de Luis Landero: la sabiduría que permite el pacto entre el deseo y la realidad", *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, 6 (2006), *op. cit.*, p. 39.

librarse de sus acosadores y convertirse en héroe para sorprender a su amiga; por su parte, Andrea, en *Lluvia fina*, entona canciones de rock que el mismo Satanás le susurra. En *Retrato de un hombre inmaduro*, cuando el protagonista relata el modo en que le visita la tristeza, el sonido de su voz cambia drásticamente como si, en un nuevo proceso de muñequización, se tratase de una marioneta:

De pronto la vida empezó a complicarse. ¿Cómo lo explicaría? Porque aquí nos acecha de nuevo el lenguaje abstracto. Mis pasos se hicieron más lentos, los caminos más largos, el tumbo un tanto errático. Salía a pasear y enseguida tenía la sensación de haberme extraviado. Mi voz adquirió un tono desalentado que convertía en hipótesis cuanto nombraba, y todo en mí, cualquier movimiento, una sonrisa, un querer decir algo, parecía la intentona postrera de un juguete de cuerda (147).

En el caso de Lino, el personaje central de *Absolución*, Landero utilizará los carraspeos para subrayar la inseguridad e indeterminación, que rige su existencia; curiosamente, los carraspeos desaparecen cuando conoce a Clara y decide casarse con ella para poner algo de orden en su vida; sin embargo, en sus últimos días de soltero reflexiona sobre su anterior personalidad y sufre una metamorfosis, asociada a su antiguo yo, que le lleva a carraspear de nuevo.

4.4.4. Marcas estructurales del absurdo kafkiano: el eterno retorno

La estructura circular de las novelas kafkianas y landerianas resulta muy significativa para enfatizar el sentido de absurdo. Dicha estructura conecta con el “eterno retorno” nietzscheano, que influyó sobremanera en la estética expresionista, como hemos señalado en el apartado de fundamentos teóricos. Así, por ejemplo, los movimientos de K. son circulares, pues siempre que empieza una nueva indagación sobre el

castillo, termina en el mismo punto. K. no consigue avanzar, está encerrado en un círculo vicioso que no lleva a ninguna parte. Esta técnica es lo que denomina Leopoldo La Rubia como “neutralización”, es decir, “a la posibilidad de algo le sigue la imposibilidad de lo mismo”¹⁵⁹. Parece concluyente lo que opina Camus de *El castillo*: “Extraña novela en la que no hay desenlace y todo recomienza, se encarna la aventura esencial de un alma en busca de gracia”¹⁶⁰.

En *Juegos de la edad tardía*, el eterno retorno se pone de manifiesto al final de la obra. Gregorio, después de lanzarse a la aventura de ser poeta, inicia una nueva empresa con Gil en el campo. Los dos vuelven a cambiarse de nombre y emprenden una nueva vida, aunque Gregorio pide a Gil que entre “entre nosotros, y ya para siempre, sea solo Gregorio Olías” (444), cerrando de esta manera el círculo¹⁶¹ y, con él, los juegos de la polionomasia¹⁶². La proyección hacia una nueva vida se plasma en ese “¡Adelante!” con que Landero cierra la novela. Como indica Pol Popovic, “el cierre de *Juegos de la edad tardía* marca la posibilidad de un nuevo inicio, acaso la forma circular del tiempo –que propusieron ambos Nietzsche y Schopenhauer– que reabsorbe al protagonista para darle una nueva vida y un nuevo camino por recorrer”¹⁶³. Además, Gregorio vuelve a sus orígenes: al campo y a la naturaleza, paraíso perdido de la infancia. Este eterno retorno provoca que las

¹⁵⁹ Leopoldo La Rubia, *Kafka: el maestro absoluto. Presencia de Kafka en la cultura contemporánea*, op. cit., p. 266.

¹⁶⁰ Albert Camus, *El mito de Sísifo*, op. cit., p. 164.

¹⁶¹ Analía Vélez de Villa, “Luigi Pirandello y Luis Landero: hacia una ontología inacabada”, *Anuario de Estudios Filológicos*, XXXI (2008), pp. 229-240, al referirse a los personajes Mattia Pascal, de *El fu de Mattia Pascal*, y de Gregorio Olías, en *Juegos de la edad tardía*, indica que “dos fugitivos que corren en círculo. También sus nombres cierran un círculo. En *Juegos de la edad tardía* dos denominaciones fundamentales estructuran la historia: Gregorio Olías y Augusto Faroni, pero Gregorio recibe otros apelativos: es Gregorito para su tío, y tiene otros muchos sobrenombres y pseudónimos: Gregor Hollis, el poeta Faroni, x-i, G, Álar Osión, Lino Uruñuela... Ya hemos dicho, que pese a la diversidad, Gregorio Olías termina siendo Gregorio Olías.”

¹⁶² Este aspecto ha sido estudiado por Gonzalo Hidalgo Bayal, “El héroe y sus heterónimos”, *Revista Cultural Turia*, 121-122 (2017), pp. 243-255.

¹⁶³ Pol Popovic Karic, “*Juegos de la edad tardía*, de Luis Landero, y las perspectivas nietzscheanas”, *Revista de Letras*, 58:1 (2018), p. 176.

novelas estén contaminadas de un tiempo mítico, representado en la obra de Landero con la paradoja de Aquiles y la tortuga, tan reiterada.

En *Caballeros de fortuna*, la técnica del contrapunto contribuye a que el universo de los cinco personajes se vaya entrelazando cada vez más, de manera que, al final de la novela, el círculo queda cerrado, idea estrechamente ligada con el eterno retorno y, como más adelante se verá, con la estructura envolvente resultante. Juan Antonio Masoliver Ródenas, en el artículo titulado “Luis Landero, la lógica del ensueño”, afirma al respecto:

La utilización sistemática del *contrapunto* permite intensificar el clímax, brillantemente manipulado por Landero, y ampliar el marco temporal, que se centra en un período que va de 1976 a 1978. El contrapunto aparece en el primer capítulo, en el que el narrador, en nombre del resto de los observadores, nos presenta a los distintos personajes. Una serie de temas recurrentes refuerzan la unidad de este cerrado universo novelesco¹⁶⁴.

Matías Moro, de *El mágico aprendiz*, da vueltas en la noche por las calles o cuando se pasea para ir a la comunidad de vecinos donde vive Martina. Reiteradamente el personaje cruza rotondas, símbolo de la circularidad, de la rutina, del hastío de la cotidianidad. La novela acaba en el momento que Castro, el jefe de Matías Moro y compañía, ofrece a los trabajadores olvidar la historia de la cooperativa y seguir en la oficina como si nada hubiera ocurrido, además de devolverle los ahorros perdidos en la aventura:

Además, regresando al principio, tenemos la ventaja, ustedes y yo, de olvidar el pasado. O de recordarlo como si hubiera sido un sueño. Como si este último año

¹⁶⁴ Juan Antonio Masoliver Ródenas, “Luis Landero, la lógica del ensueño”, *El Urogallo*, 95 (1994), pp. 60-61.

no hubiera existido. Volverán al turno único, y otra vez estarán todos juntos, y retomaremos la vida en el mismo punto en que la dejamos entonces. ¿No les parece un trato razonable? (405).

Este “trato razonable” se manifiesta en el cierre final cuando el narrador afirma que “todo estaba en su sitio, como siempre” (408), o sea, que los personajes han aprendido a superarse, a soñar, a ilusionarse, pero también a pactar con la cotidianidad, con la vuelta a lo de siempre, al tedio del misterioso oficio de vivir.

Circular es también la estructura de *El guitarrista*, pues el narrador protagonista comienza hablando de la trampa de hormiga león, imagen de lo que le supone acudir al taller mecánico y trabajar para don Osorio, y termina la novela haciendo referencia a esa misma trampa (322). Y, aunque el protagonista consigue salir de aquella trampa, sigue enlazado a la repetición de las vivencias, porque sabe que habrá otras trampas en el futuro que lo llevarán a nuevos laberintos con nuevas experiencias “sin principio ni fin” (332); es decir, después de todo lo vivido con Adriana, el retorno a la normalidad supone volver a empezar otras aventuras y enredos con el ánimo de sobreponerse al absurdo de la existencia. La circularidad de la historia se refuerza con la estructura asimismo circular de la novela como lo indica la analepsis con que se abre la narración: “Hace mucho tiempo (cuando yo ni siquiera sospechaba que algún día llegaría a ser escritor fui guitarrista, y aun antes trabajé de aprendiz en un taller mecánico” (11). El oficio de escritor, pues, y la materialización escrita envuelven circularmente los otros oficios desarrollados por el personaje a la largo de la historia contada.

Igualmente le ocurre a Lino, en *Absolución*, quien, después de huir días antes de su boda a tierras castellanas para poder descubrir el sinsentido de la vida, desea volver al mismo punto de donde partió, ya que se da cuenta de que, estés donde

estés o hagas lo que hagas, la vida siempre será tediosa, lo que la convierte en amarga y hermosa a la vez. Además, como narrador, Lino decide retomar las aventuras ya contadas y “comparecer ante otro tipo de auditorio, que acaso fuese menos benévolo con él. Allí, contaría su historia por segunda y última vez (318), según confiesa al señor Levin al final de la novela:

Y según contaba, según las palabras hacían renacer el pasado de sus propias cenizas, algo iba naciendo y desbordándose en él, un sentimiento de gratitud y de concordia con el mundo, consigo mismo y con el prójimo, representado por el señor Levin, que seguía escuchando con prontitud e intensidad [...]. Convertida en palabras, es verdad que su vida adquiriría ahora algún sentido, aunque difuso y contingente. La secreta armonía del conjunto, pensó, y el recuerdo de Gálvez lo obligó a sonreír y dar, con esa sonrisa, por concluido su relato (316).

De igual modo, en *Retrato de un hombre inmaduro*, el narrador anónimo relata la historia de su peripecia vital en la habitación de un hospital a lo largo de una noche desde el comienzo hasta la conclusión: “Y así podría seguir hablando y hablando y hablando, pero ya no hay tiempo para más [...]. Y ahora sí, ya es hora de acabar. Adiós y suerte, amiga, y gracias por su compañía” (233-234). La historia no se desarrolla ordenada cronológicamente, sino que va fluyendo de manera un tanto desarticulada debido al aluvión de idas y venidas con que viaja la memoria y afloran los recuerdos; es decir, la continua alternancia de los movimientos en prolepsis y analepsis genera una serie de círculos que acaban configurando, por efecto anafórico y catafórico, la estructura envolvente del relato.

La circularidad envuelve asimismo el relato de *La vida negociable*. Al comienzo mismo de la novela, el peluquero Hugo Bayo se dirige a su público de “pelucandos” con la siguiente apelación: “Señores, amigos, cierren sus periódicos y

sus revistas ilustradas, apaguen sus móviles, pónganse cómodos y escuchen con atención lo que voy a contarles” (11), y vuelve a hacerlo al final, sugiriendo que la dirección a tal auditorio ha sido un mero recurso retórico:

Y para mejor contar mi vida, con orden y rigor, me he imaginado que me dirigía a un auditorio fiel de pelucandos: Señores, amigos, cierren sus periódicos y sus revistas ilustradas, apaguen sus móviles, pónganse cómodos y escuchen con atención lo que voy a contarles (327).

La interrelación del tiempo presente de la narración y el tiempo pasado de lo narrado, en el juego de las analepsis y las prolepsis, conforma la estructura circular que organiza *Una historia ridícula*. Ya en el arranque mismo de la novela, el narrado lo avisa: “No creo pecar de orgullo, como demostraré a lo largo de mi exposición, si comienzo diciendo que soy un hombre con ciertas cualidades” (11). Poco después, lo reafirma al informar de que, siguiendo la sugerencia del doctor Gómez, quien lo anima a escribir un libro y le regala un cuaderno de tapas duras, un juego de rotuladores y una grabadora digital” (13), ha decidido aceptar el reto:

Y en eso ando ahora. Yo no creo que escribir un libro narrativo, o contarlo de viva voz, tenga mucha ciencia, y más si es un libro sobre tu propia vida y tu filosofía, es decir, confesional, donde todo está ya inventado de antemano (13).

Y eso es lo que hará Marcial: reconstruir, mediante un salto en analepsis desde el presente de la escritura, una historia ridícula (o no tanto) ya vivida en “un libro narrativo” que la encierra circularmente.

En síntesis, tanto en la forma como en el contenido la obra de Landero tiene una clara influencia del absurdo kafkiano. Como ha podido apreciarse a lo largo de

este capítulo, en la visión que el escritor praguense ofrece del mundo convergen significativamente las continuas paradojas que convierten el absurdo, sobre la formulación estética resultante, en un tema universal, siempre vigente, reforzado además por la reiterada estructura de las novelas con esa circularidad de “eterno retorno” que parece encadenar las actuaciones a las empresas sin término. En este sentido, es oportuno recordar lo que observa Vélez de Villa en *Juegos de la edad tardía*, extensible a las otras novelas mencionadas:

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 ilusionar¹⁶⁵.

Ese itinerario circular “que ilusiona y sofoca”, es el que recorren en las distintas novelas los personajes landerianos, impulsados por el afán de sobreponerse a la tediosa realidad presente, para finalmente retornar, como nuevos sísifos, al punto de partida que estimuló la forja de esas ilusiones entretejidas con las situaciones cotidianas y absurdas de la existencia. En buena medida, Albert Camus, otro gran maestro del absurdo al que dedicaremos el siguiente apartado, expone la clave para comprender la extrañeza que le provoca el absurdo kafkiano de *El castillo* con el permanente juego de las paradojas encerradas circularmente en una novela “en la que no hay desenlace y todo recomienza”, lo que puede fácilmente extrapolarse a cualquier producción de este tipo, de Landero o del propio Camus:

Esas perpetuas vacilaciones entre lo natural y lo extraordinario, el individuo y lo universal, lo trágico y lo cotidiano, lo absurdo y lo lógico a lo largo de su obra le

¹⁶⁵ Analía Vélez de Villa, “Luigi Pirandello y Luis Landero: hacia una ontología inacabada”, *op. cit.*, p. 137.

otorgan a la vez la resonancia y el significado. Para comprender la obra absurda, hay que enumerar esas paradojas para reforzar esas contradicciones¹⁶⁶.

¹⁶⁶ Albert Camus, *El mito de Sísifo*, *op. cit.*, p. 162.

5. EL ABSURDO VITALISTA CAMUSIANO EN LA NARRATIVA DE LUIS LANDERO

Como hemos expuesto *supra*, Albert Camus es todo un referente a la hora de entender el absurdo, no solo por su quehacer literario, sino también por las lúcidas argumentaciones que vierte en sus ensayos. En *El mito de Sísifo*, el escritor argelino no se limita a definir simplemente el absurdo, sino que extiende sus consideraciones a la interpretación del absurdo en la obra de Kafka, autor muy influyente en su desarrollo literario. Javier de Fuentes, en su tesis doctoral titulada *Estructura del comportamiento humano en Camus*, vincula el absurdo kafkiano y el camusiano:

Para una primera aproximación, conviene decir que el absurdo camusiano no se refiere a una dimensión lógica, es decir, sobre la posibilidad o imposibilidad de las presiones en cualquier lenguaje, ni tiene que ver con el modo de argumentación *reductio ad absurdum*. El absurdo de Camus, por el contrario, se inserta directamente en la vida humana. Es un enfoque próximo al que nos da Kafka, con sus personajes que se ven envueltos en situaciones inexplicables, ilógicas, grotescas, en suma absurdas¹⁶⁷.

Por su parte, Luis Landero, atento lector de Kafka de quien se siente cómplice por haberle “ayudado incluso a entenderme mejor, a entender el mundo”¹⁶⁸, confiesa asimismo su deuda con Albert Camus, particularmente con la reinterpretación que este hace del absurdo kafkiano. En este sentido, el autor extremeño declara a Overstreet en una entrevista:

¹⁶⁷ Javier de Fuentes Malvar, *Estructura del comportamiento humano en Camus*, *op. cit.*, p. 17.

¹⁶⁸ Luis Landero, en entrevista a Manuel Llorente, *El Mundo digital*, 2/2/2022.

Yo soy un existencialista, sobre todo más del tipo de Camus, de decir: bueno, es un absurdo vivir. Yo considero que el vivir es absurdo por una parte, pero que la vida es hermosísima por otro lado. Y esa mezcla de hermosura y absurdo es lo extraordinario de la vida, y es lo que quizá da lugar a ese sentimiento de melancolía¹⁶⁹.

Además, en la entrevista, ya mencionada, que nos concedió el escritor en El Café Comercial de Madrid, afirma ser un existencialista, advirtiendo que, frente a Sartre, prefiere el absurdo vitalista de Camus:

Yo he leído poco a Sartre, yo he leído más la literatura, las palabras, *La náusea*, algunos ensayos [...]. Los ensayos de Camus me gustan más, son ensayos más literarios. [...] El existencialismo es pesimista en el sentido de que la existencia no tiene sentido por mucho que le encuentres. Yo no soy creyente ni nada parecido y a mí me parece un sinsentido la vida, un disparate, una cosa absurda y además azarosa, ridícula, a veces, caprichosa, lo cual no quiere decir que no sea hermosa y tenga cosas magníficas, y ya que estamos aquí vamos a comernos el queso, ya que hemos caído en la ratonera. Y vamos a disfrutar y vamos a vivirla¹⁷⁰.

Poco después, al preguntarle con qué obras del teatro del absurdo se quedaría, reafirma su gusto por el periodista argelino:

Con Beckett, siempre, con *Esperando a Godot*, *Los días felices*. Sobre todo, con esas dos, fíjate. Y luego Ionesco, pero Ionesco menos. No, donde esté Beckett..., es el más profundo, el mejor, el más enigmático de todos, pero tampoco es que me haya influido a mí mucho. Más quizá me haya influido Camus con sus novelas, con *El extranjero*, la plasticidad que es una cosa que me gusta mucho¹⁷¹.

¹⁶⁹ April Overstreet, "Conversación con Luis Landero", *op. cit.*, p.118.

¹⁷⁰ Entrevista a Luis Landero, reproducida en anexo, p. 400.

¹⁷¹ *Ibíd.*, p.406

En definitiva, a la influencia incuestionable de Kafka, que ya hemos destacado de un modo pormenorizado, hay que añadir la no menos indudable de Camus, e incluso precisar que Landero recibe la influencia del escritor checo a través del tamiz con que lo ha filtrado el autor argelino. Al respecto, Analía Vélez de Villa hace referencia a esta red de afinidades que se establece entre Landero y Kafka a través de la lectura que Camus hace del escritor checo:

El texto landeriano es un verdadero *palimpsesto* que trasluce la escritura que Camus hace de la obra de Kafka. La producción literaria del escritor checo y el ensayo del filósofo francés [se refiere a *El mito de Sísifo*] funcionan como hipotextos de la escritura del novelista español¹⁷².

En este contexto, adquieren pleno sentido las palabras de García Berrio cuando destaca el fenómeno de la recepción en el acto de lectura:

El sentido atribuido por cada acto de lectura a una obra está directamente influido por la multiplicidad de ejemplos de recepción simultáneos y anteriores, porque el significado literario vive y se reforma en la tradición múltiple ininterrumpida. Esta consideración enlaza con lo esencial del planteamiento central del tema del intertexto lector. Y, en parte, también conecta con la indicación de W. Iser, para quien en el texto solo percibimos elementos del mismo que tiene que ver con nuestras experiencias¹⁷³.

A la luz de lo expuesto, puede afirmarse que Luis Landero refleja su intertexto lector, como diría García Berrio, asumiendo una serie de características camusianas en la

¹⁷² Analía Vélez de Villa, "La esperanza y lo absurdo en la obra de Luis Landero. *Juegos de la edad tardía*", *op. cit.*, p.19.

¹⁷³ Antonio García Berrio, *Teoría literaria*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 185. En términos similares se manifiesta Antonio Mendoza Fillola, *El intertexto lector: El espacio de encuentro de las aportaciones del texto con el lector*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, colección Arcadia, Cuenca, 2001, p. 35.

forma de exponer el modo en que sus personajes se enfrentan al absurdo; a saber: la rebelión, la pasión y la libertad, el vitalismo, el humanismo donde la solidaridad y fraternidad universal son pilares fundamentales, la honradez y el hedonismo.

5.1. Las paradojas del hombre rebelde

Como hemos expuesto en el apartado de los fundamentos para el análisis, el absurdo, según Camus, surge del enfrentamiento entre las cuestiones esenciales del hombre y el silencio del mundo ante ellas. Esta ausencia de respuestas instaaura la angustia, el vértigo y el vacío en una sociedad donde el papel de Dios, sobre todo desde el nihilismo nietzscheano, va perdiendo relevancia, con lo cual el hombre se encuentra arrojado en el mundo, siendo consciente de la caída de los valores, del inexorable paso del tiempo, de la finitud y de la muerte. Todo ello conduce a una desorientación vital de la que el ser humano desea liberarse.

Para Albert Camus, “no son tantos los descubrimientos absurdos como sus consecuencias”¹⁷⁴; es decir, que, en vez de focalizar la atención de su filosofía en el origen del absurdo, su pretensión es buscar una salida para poder vivir con el absurdo¹⁷⁵. Para sobreponerse a la confusión que este genera, se apoyará en tres principios: la rebeldía, la libertad y la pasión. Pero la rebeldía de este literato y filósofo rehúye el enfrentamiento, puesto que, como afirma Marla Zárate, el sentido de “rebelarse” en Camus debe entenderse como “elevant una protesta para, en definitiva, comprender, aceptar”¹⁷⁶, un concepto y una actitud asimismo muy landerianos en el sentido de que la mayoría de los personajes se proponen negociar

¹⁷⁴ Albert Camus, *El mito de Sísifo*, op. cit., p. 31.

¹⁷⁵ Véase al respecto Manuel Hernández, “Albert Camus: los caminos de la existencia”, *Casa del tiempo*, 19 (2009), pp. 89-96.

¹⁷⁶ Marla Zárate, “La rebeldía mítica de Albert Camus”, *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 15 (1998), p. 63.

con la vida, como puede ejemplificar, por ejemplo, el título de una de sus obras: *La vida negociable*. Marla Zárate defiende que Camus apoya sus nociones de absurdo, suicidio o rebeldía en un uso abusivo de la conciencia.

“La conciencia nace con la rebelión”, dirá Camus en *El hombre rebelde*, y “la rebelión va acompañada de la idea de tener uno mismo, de alguna manera y en alguna parte, razón”¹⁷⁷. Esta rebelión es la primera evidencia que libra al individuo de la soledad al considerarla “un lugar común que funda en todos los hombres el primer valor. Yo me rebelo, luego somos”.¹⁷⁸ Por consiguiente, el literato filósofo, como buen hombre absurdo y en constante contradicción, no pretende dar una respuesta racional, porque es imposible, ni por ello se abandona a la irracionalidad. Según Marla Zárate, la solución de Camus es diferente:

Consiste en la aceptación. Para ello no es preciso negar la razón ni tampoco ensalzarla. Aceptar significa permanecer en la rebeldía, instalados en el tiempo. [...] La rebeldía no es la lucha contra los límites sino, al contrario, el combate contra lo que nos empuje a abandonar esa paradoja y nos proporcione una salida fácil. Aceptando los límites llegaremos a ser nosotros mismos, en la identidad y la unidad con el universo¹⁷⁹.

No obstante, esa unidad no es para él un absoluto, ya que no cree en ellos, sino que entiende la unidad como un equilibrio entre los distintos, como se pone de manifiesto en estas reflexiones expuestas en *El hombre rebelde*:

El rebelde quiere serlo todo, identificarse totalmente con ese bien del que ha adquirido conciencia de pronto y que quiere que sea, en su persona, reconocido y saludado; o nada, es decir, encontrarse definitivamente postrado bajo la fuerza

¹⁷⁷ Albert Camus, *El hombre rebelde*, Madrid, Alianza Losada, 1983, p. 21.

¹⁷⁸ *Ibíd.*, p. 31.

¹⁷⁹ Marla Zárate, “La rebeldía mítica de Albert Camus”, *op. cit.*, p. 67.

que le domina. Al límite, acepta la caída última que es la muerte, si debe ser privado de esa consagración exclusiva que llamará, por ejemplo, su libertad. Antes morir de pie que vivir de rodillas”¹⁸⁰.

Puede deducirse que el hombre absurdo y rebelde está forzado a ser paradójico, contradictorio, como son los personajes camusianos y landerianos, y como asimismo se muestran los personajes kafkianos de los que ya hemos hablado en apartados anteriores. En efecto, estas paradojas camusianas se reflejan en los personajes de la narrativa de Landero, sobre todo cuando se entregan a la aventura y a la acción en el momento mismo de la rebelión que suele responder a una incómoda sensación de extrañamiento; es decir, al hecho de sentirse extranjero en su propia tierra. Esta paradoja no debe entenderse únicamente de manera literal, como ocurre en ocasiones a personajes como Jan, protagonista de *El malentendido*, sino que, sobre todo, debe interpretarse desde el punto de vista metafórico en el sentido de sentirse extraño consigo mismo, en su propio yo. Así, por ejemplo, en *El extranjero*, el protagonista explica “la extraña impresión que tenía de estar de más, un poco como un intruso” en la sala cerrada donde lo juzgarían por el absurdo crimen (86). Según Hamza Boulaghzalate, esa situación de extranjero- extraño en Meursault “remite a la soledad y a la disociación”¹⁸¹, que vincula con la imagen del túnel de Sábato.

Por otro lado, en *La peste*, el médico Rieux se siente intruso dentro de su propia profesión, pues al principio nadie hace caso de sus indicaciones para frenar la epidemia antes de que sea más grave; y en *La caída*, el personaje central siente la “extraña fatiga” (59), no de haber hablado, sino de pensar en lo que le queda por hablar, puesto que, al igual que el médico, se considera un extraño en su profesión,

¹⁸⁰ Albert Camus, *El hombre rebelde*, op. cit., p. 23.

¹⁸¹ Hamza Boulaghzalate, “Lo absurdo en Camus y Sábato. La filosofía del absurdo en *L'étranger* de Albert Camus y *El túnel* de Ernesto Sábato. (Estudio comparativo)”, *A Parte Rei* 68 (2010), p. 4: <http://serbal.pntic.mec.es/AparteRei> [Fecha de la última visita: 21/1/2021].

de ahí que se defina como “juez-penitente”, una especie de intermediario entre la justicia civil y la justicia religiosa, tema este cercano a obras como *El proceso* kafkiano.

Por su parte, Luis Landero comparte con Camus¹⁸² esta estética de la extrañeza, tan del gusto de Kafka, como ya hemos ejemplificado en el análisis del absurdo expresionista en su obra. Asimismo, sus personajes sufren las mismas consecuencias del extrañamiento kafkiano que los personajes camusianos; esto es, la angustia, el vacío, la incomunicación, la desubicación, como si estuvieran atrapados en un laberinto que, al igual que ocurre en Kafka con su tendencia a lo intrincado, es metáfora de la propia experiencia vital.

La segunda paradoja a la que se enfrentan los personajes landerianos se encuentra en el concepto de “afán”, similar a la “voluntad” schopenhaueriana, que también hemos ejemplificado en la narrativa de Landero con anterioridad por tener concomitancias con la estética kafkiana. Este afán es lo que Albert Camus llama la pasión, que nace del principio de extrañamiento y es generadora de paradojas:

Extraño a mí mismo y a este mundo, armado por todo bagaje con un pensamiento que se niega a sí mismo en cuando afirma, ¿cuál es esta condición en la que solo puedo alcanzar la paz negándome a saber y a vivir, en la que el apetito de conquista tropieza con unos muros que desafíen los asaltos? Querer es suscitar paradojas. Todo está ordenado para que nazca esa paz emponzoñada que dan la indiferencia, el sueño del corazón o los renunciamientos mortales¹⁸³.

Conviene precisar que la pasión no es contraria al principio de absurdo, sino que, valga de nuevo la paradoja, va unida al sinsentido para poder aceptarlo:

¹⁸² Albert Camus afirma en *El mito de Sísifo*, *op. cit.*, p. 35: “Seré, por siempre, extraño para mí mismo”.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 36.

A partir del momento en que es reconocido, lo absurdo es una pasión, la más desgarradora de todas. Todo estriba en saber si se puede vivir con pasiones, en saber si se puede aceptar su ley profunda, que es quemar el corazón que al mismo tiempo exaltan¹⁸⁴.

Esta pasión, que ya hemos expuesto cómo se manifiesta en el médico de *La peste*, en el juez-penitente de *La caída* así como en numerosos personajes de Luis Landero –recuérdense al respecto las palabras de Belmiro Ventura, uno de los protagonistas de *Caballeros de fortuna*: “porque la vida era solo eso: pasión y desorden, y finalmente muerte” (50)–, conlleva un sentimiento agri dulce, puesto que “prefieren la acción, aun siendo conscientes de la derrota. Precisamente en esto radica su condición de hombres absurdos: cuanto más intentan enfrentarse al absurdo, más absurda es su existencia”¹⁸⁵. Albert Camus afirma al respecto que le gusta elegir “únicamente hombres que solo aspiran a agotarse”, ya que “en el mundo absurdo, el valor de una noción o de una vida se mide por su infecundidad”¹⁸⁶.

Sin embargo, la acritud de la derrota de estos *sísifos* postmodernos se ve compensada por el hecho de, al menos, haberlo intentado. Es, por lo tanto, valga el oxímoron, un fracaso glorioso que permite quijotesca mente a los personajes no traicionarse a sí mismos. Esa es su arma contra el absurdo y ahí radica su constante paradoja.

¹⁸⁴ *Ibíd.*, p. 38.

¹⁸⁵ María Camino Conde, “La expresión del absurdo en *El extranjero* de Albert Camus y *Absolución* de Luis Landero: un estudio comparativo”, *op. cit.*, p. 351.

¹⁸⁶ Albert Camus, *El mito de Sísifo*, *op. cit.*, p. 92.

5.2. Vitalismo y absurdo

Estas paradojas de los hombres rebeldes camusianos y landerianos suscitan la duda existencial de si la vida merece la pena. En relación a este asunto, Camus abre *El mito de Sísifo* con la siguiente reflexión:

No hay sino un problema filosófico realmente serio: el suicidio. Juzgar que la vida vale o no la pena de ser vivida equivale a responder a la cuestión fundamental de la filosofía. El resto, si el mundo tiene tres dimensiones, si las categorías del espíritu son nueve o doce, viene después¹⁸⁷.

Veamos cómo Landero resuelve en su mundo narrativo este dilema. En *Juegos de la edad tardía*, Gregorio piensa en el suicidio al no poder llevar a cabo sus proyectos de juventud:

Ocurría que en cuanto le faltaron las fuerzas para mantener activo su ambicioso proyecto de desesperación, que lo obligaba a trabajos que algo tenían de heroicos y benéficos, y como ya no era dueño de su propia angustia, había perdido el placer de la expiación, y con él se extinguió también el último sentido de su vida. Supo que había llegado a un punto sin retorno. Lo supo cuando retomó la idea del suicidio y se adentró en ella con tanto temple y realidad que se asustó de no encontrar el camino de vuelta (203).

En *El mágico aprendiz*, aunque Tomás Moro considera que la vida es insignificante, prefiere vivir y, pensando en cómo sería de grande el universo, si habría vida en otras galaxias o qué se podría esperar después de Dios, si es que existía, “se llenaba de pavor, pero también de consuelo, y la vida le parecía muy poca cosa” (15). Y a continuación se preguntaba: “¿Qué más daba morir antes o después,

¹⁸⁷ *Ibíd.*, p. 17.

joven o viejo, rico o pobre, olvidado o famoso? ¿Qué importaba nada en aquella inmensidad sin fin?” (15).

Otros personajes de Landero que piensan en el suicidio son Tomás Montejo, de *Hoy, Júpiter*, cuando descubre que su mujer lo engaña con un marinero: “Pensó en suicidarse con las cartas y las fotos [...] esparcidas a su alrededor” (337). Se lo plantea Lino cada vez que desciende al metro: “Tírate, vamos, ven, ya verás cómo no duele, le susurraba el tren al acercarse” (16). Y lo intenta Andrea, la hermana de Gabriel, de *Lluvia fina*, que confiesa a su hermano: “Tú que eres filósofo, y sabes tanto de la felicidad, debes saber que mi vida, como otras vidas, más que vidas son muertes pálidas, solo eso” (94). Este “vivo sin vivir en mí” es lo que hace que este personaje intente el suicidio, frente al resto de personajes a los que solamente se les pasa por la cabeza, pero no llegan a materializar la idea:

Eligió un domingo para poner fin a su vida. Horacio y Sonia habían salido en busca del paraíso y solo estaban en casa ella y la madre. En una cinta, había grabado su testamento musical, una de sus canciones favoritas. La envolvió en papel de aluminio y prendió en él una nota: “Poned solo esta frase sobre mi tumba: TAKEN BY FORCE. En esa canción está mi historia. Si os interesa conocerla, que Sonia, nuestra preciosa princesita, la traduzca. Acto seguido [...] se tragó a puñados un cóctel de pastillas, que empujó con un vaso grande de anís [...]. Sintió una enorme, una maravillosa paz. Ahora flotaba en el infinito vacío del universo, mientras los astros giraban a su alrededor. Aflojó el cuerpo para abandonarse a la dulce ingravidez del verano [...]. “Las sombras que han servido para ocultarme serán ahora mi tumba”, fue lo último que pensó, mientras oía cómo los ángeles del infierno batían las alas en su honor. Y después fue la nada” (152).

Sin embargo, lo que cuenta su madre es diferente, pues cree que Andrea solo es una mera teatrera y que aquello realmente fue una simulación:

Eso es lo que cuenta Andrea, pero la madre dice sin embargo que aquello, como tantas cosas de Andrea, era solo teatro. Había preparado la habitación como si fuese un escenario, la guitarra caída junto a ella con el mástil apoyado en su pecho, las cintas de música esparcidas a su alrededor, la ventana abierta para que los visillos ondearan fúnebremente sobre sus cabellos... (152-153).

La versión contrapuesta que ofrece la madre pone en entredicho el propósito de la hija, cuya intención quedará en un mero intento. Pero no será solamente Andrea, un personaje psicológicamente inestable, la que se proponga abandonar este mundo, sino también, y de manera acaso más sorprendente Aurora, la mujer de Gabriel, melancólicamente resignada a asumir su infelicidad, a la que Horacio, el marido de su cuñada, considera “la mejor persona y la más juiciosa de toda la familia” (266). La decisión de suicidio de este personaje supone una inflexión en la narrativa de Landero, pues todos sus personajes principales han pensado en suicidarse alguna vez, e incluso Andrea lo ha intentado, pero finalmente todos apuestan por la vida, como defiende Camus. Aurora, sin embargo, se rinde, porque no sabe combatir el absurdo, probablemente porque Aurora, frente a los otros personajes landerianos, no se rebela; es decir, no cumple con las expectativas de la mujer de acción. Además, es uno de los personajes que más escucha y que menos habla de su situación, de ahí que no encuentre el consuelo y la absolución que otros hallan en el mismo arte de contar sus vivencias, de narrarlas. Por esta razón, como tendremos la oportunidad de explicar más adelante, en nuestra opinión, el suicidio de Aurora no es una incoherencia dentro de la poética de Landero, sino que refuerza más la idea de que narrar es vivir, pues solo el único personaje que no narra a nadie sus vivencias, es el que no consigue negociar con la vida.

Por último, en *Una historia ridícula*, Marcial piensa en el suicidio por amor, incluso en la idea de desaparecer con su amada de la faz de la tierra, a la manera de los otros personajes analizados anteriormente: “Desde esa tarde, muchas veces me entregué a la fantasía de matar a Pepita y acabar después conmigo mismo. No era, claro está, la primera vez que me ocurría” (99). Pero no solo Marcial piensa en su propio aniquilamiento, sino que también tiene pensamientos de matar a otras personas, aunque nunca se atreva a hacerlo. De hecho, siempre lleva un frasco pequeño de veneno en el bolsillo y, cuando está con alguien a quien odia o simplemente le cae mal, da vueltas al botecito, porque aquel acto, que roza lo absurdo y lo ridículo, proporciona una gran fuerza y paz interior al personaje, ya que el simple pensamiento de que esa persona pudiera estar muerta si él quisiese, alimenta su autoestima y su poder.

A la vista de lo expuesto, puede afirmarse que Landero, como hace Camus, apuesta por la vida por muy absurda que sea la decisión:

Aquí se ve hasta qué punto la experiencia absurda se aleja del suicidio. Cabría creer que el suicidio sigue a la rebelión. Pero es un error. Porque no representa su desenlace lógico. Es exactamente su contrario, por el consentimiento que supone. El suicidio, como el salto, es la aceptación en su límite. Todo se ha consumado, el hombre vuelve a entrar en su historia esencial. Discierne su futuro, su único y terrible futuro, y se precipita a él¹⁸⁸.

La muerte es también enfocada en las obras camusianas y landerianas desde otras perspectivas vinculadas con el absurdo. Así, por ejemplo, en *El extranjero* se aborda el tema del condenado a muerte, que, según Albert Camus, es “lo contrario del

¹⁸⁸ *Ibíd.*, p. 74.

suicida”¹⁸⁹. Aunque en la narrativa landeriana no encontramos este caso, sí es verdad que la levedad y el tono poético con que termina la pequeña gran novela de Camus, es muy esclarecedor, puesto que esa ingravidez e impasibilidad que experimenta Meursault ante la muerte es la misma que sienten los personajes landerianos al conseguir reconciliarse con ellos mismos. El final de *El extranjero* es un canto a la vida en las últimas horas de Meursault:

La paz maravillosa del verano dormido entraba en mí como una marea. En ese momento, en el límite de la noche, las sirenas aullaron. Anunciaban salidas hacia un mundo que, para siempre, me era ahora indiferente. Por primera vez, después de tanto tiempo, pensé en mamá. Creí comprender por qué al final de su vida se había echado un “novio”, por qué había jugado a recomenzar. Allá, también allá, en torno a aquel asilo donde las vidas se extinguían, la noche era como una tregua melancólica. Tan próxima a la muerte, mamá debió de sentirse liberada de ella y dispuesta a revivirlo todo. Nadie, nadie tenía derecho a llorarla. Y también yo me sentí dispuesto a revivirlo todo. Como si esa gran cólera me hubiese purgado del mal, vaciado de esperanza, ante esta noche cargada de signos y de estrellas me abría por vez primera a la tierna indiferencia del mundo. Al encontrarlo tan semejante a mí, tan fraterno al cabo, sentí que había sido feliz y que lo era todavía. Para que todo sea consumado, para que me sienta menos solo, no me queda más que desear en el día de mi ejecución la presencia de muchos espectadores que me acojan con gritos de odio¹⁹⁰.

El final de *Absolución* de Luis Landero, que se reproduce seguidamente, puede servir para realizar una comparación entre ambos textos:

Y según contaba, según las palabras hacían renacer el pasado de sus propias cenizas, algo iba naciendo y desbordándose en él, un sentimiento de gratitud y de

¹⁸⁹ *Ibidem.*

¹⁹⁰ En lo sucesivo, se citará siempre por esta edición marcando la/s página/s entre paréntesis: Albert Camus, *El extranjero*, traducción de José Ángel Valente, Madrid, Alianza Editorial, 2014, p. 122.

concordia con el mundo, consigo mismo y con el prójimo, representado por el señor Levin, que seguía escuchando con prontitud e intensidad, y por un momento se imaginó que, igual que Orestes cuando llegó a Atenas tras su penosa travesía de expiación, estaba declarando ante una asamblea que no solo estaba allí para escucharlo sino también para juzgarlo, y condenarlo o absolverlo, por sus errores, sus culpas y sus méritos. Pero había algo en aquella mansa noche de septiembre que invitaba a la benevolencia y a la levedad. Convertida en palabras, es verdad que su vida adquiriría ahora algún sentido, aunque difuso y contingente. La secreta armonía del conjunto, pensó, y el recuerdo de Gálvez lo obligó a sonreír y dar, con esa sonrisa, por concluido su relato.

Siguió un largo silencio. Y Lino se sintió muy bien allí, feliz, purificado, sin un futuro al que temer y, por una vez, sin necesidad ni ganas de estar en otra parte (316).

Como se puede observar, tanto la novela de Camus como la de Landero terminan en verano. Camus menciona “la paz maravillosa del verano” y Landero se refiere a “aquella mansa noche de septiembre”, reiterando la isotopía semántica de la tranquilidad. Encontramos, asimismo, un ambiente de levedad que invita a la vida. Así, Meursault piensa que su madre debió sentirse “liberada de ella y dispuesta a revivirlo todo” en su última etapa vital, como a él mismo le estaba sucediendo momentos antes de su ejecución: “Y también yo me sentí dispuesto a revivirlo todo”. Por esta razón, ahora cree comprender a su madre, el porqué se había echado un novio en el asilo y deseaba recomenzar siempre a pesar de su edad. Bajo las estrellas, Meursault “se abría por primera vez a la tierna indiferencia del mundo”, que encontró semejante a él “tan fraterno al cabo”. Lino también se reconcilia con el mundo, pues aquella noche “invitaba a la benevolencia y a la levedad”, lo que le lleva a experimentar “un sentimiento de gratitud y de concordia con el mundo, consigo mismo y, con el prójimo”. Tanto Meursault como Lino sienten indiferencia a lo que los demás pueden pensar de ellos: Meursault desea que haya muchos

espectadores que griten con odio en su ejecución; Lino, al narrar su historia, se ve como en una asamblea “que no solo allí estaba para escucharlo, y condenarlo o absolverlo, por sus errores, sus culpas y sus méritos”. Por haberse reconciliado consigo mismos y con el mundo, los personajes se sienten purificados, de ahí que el personaje camusiano confiese que es “como si esa gran cólera me hubiese purgado del mal” y que el narrador landeriano declare: “Y Lino se sintió muy bien allí, feliz, purificado”. La felicidad reaparece en Meursault mientras reflexiona “que había sido feliz y que lo era todavía”, felicidad que asocia con la consumación de la vida: Meursault desea que haya gente en su ejecución, aunque sea para gritarle, “para que todo sea consumado”; Lino piensa que, confesando su historia, sus culpas y sus equivocaciones, todo tendría algún sentido, aunque fuera “difuso y contingente”: “La secreta armonía del conjunto, pensó”. En conclusión, ambos personajes se sienten leves, felices, livianos, ya que no les preocupa el futuro: Meursault siente por “primera vez”, como antes hemos apuntado, “la tierna indiferencia del mundo”; Lino se encuentra pletórico, “sin un futuro al que temer y, por una vez, sin necesidad ni ganas de estar en otra parte”.

No obstante, es necesario precisar que, a pesar de las semejanzas, el final de Landero es menos trágico, puesto que Lino no ha asesinado a nadie ni puede, en consecuencia, ser condenado a muerte; simplemente narra la historia de su huida, días antes de su boda, para poder reconciliarse con su prometida y consigo mismo, pues el camino de la vida le ha enseñado a valorar todo lo que poseía; por ello, quiere volver al mismo punto de donde partió.

En otro orden de cosas, el *leitmotiv* de los protagonistas asesinos es un punto común en los dos escritores. Así, por ejemplo, Faroni, en su paso por la pensión de doña Gloria, le atesta un golpe a esta y huye por no tener dinero para pagarle; cree

después que la ha asesinado, pero no parece haber ningún indicio de asesinato por lugar alguno. En *El mágico aprendiz*, aunque el protagonista no emprende ningún acto violento contra nadie, la acción parte de una noche en que sale a pasear para ver lo que ha ocurrido en el lugar donde sí ha habido un asesinato, al que llegó “por una de esas casualidades de la vida” (11). Esta acción tiene concomitancias con la narrativa camusiana, pues también Meursault llega a la playa por casualidad y allí, algo confundido por la situación, ejecuta el crimen de un árabe, al que, por cierto, también alude el narrador al comienzo de *El mágico aprendiz*, ya que, en el bar donde Matías está tomando un whisky, se entera de la noticia de un asesinato y, en un principio, se dice que “el muerto era un extranjero, un árabe, quizá” (11). Después, parece ser que la noticia no es esa exactamente, por lo que volvemos a encontrar la estética de lo difuso, como ocurre en la novela camusiana:

La gente que vivía por allí y que venía de recogida aportó más tarde otras conjeturas y detalles. Alguien aseguró que los muertos eran dos, y que uno de ellos se llamaba Joaquín. Otro dijo haber oído de testigos directos que todo había empezado por una discusión política y que uno de los heridos era un niño de cinco o seis años. Luego se supo que la víctima y el asesino eran parientes entre sí (11).

Cuando Matías Moro llega a la escena del crimen, ve entrevistar a una vecina que insiste en que oyó disparos, pero “lo demás, fue todo muy confuso” (34). Asimismo, el narrador describe al juez en la escena del crimen con la técnica expresionista de la mecanización –“apareció el juez aspando las manos a la altura del pecho, defendiéndose de las preguntas con ese aspaviento concluyente y mecánico” (29)–, para enfatizar la inutilidad del sistema judicial, un hecho que está en la base de novelas como *La caída* de Camus e incluso en *El proceso* de Kafka.

Ahora bien, las dos novelas que guardan más semejanzas en este aspecto, son *El extranjero* y *Absolución*¹⁹¹. En ambas, los dos personajes llegan por casualidad a cometer actos violentos absurdos. En el caso de Meursault, Raymond, su vecino, es quien lo convence para que lo ayude a vengarse de su pareja, que lo ha abandonado por ser un maltratador. Meursault, casi por inercia, cede a escribir una carta a la mujer para preparar el encuentro de la reconciliación; pero el cuñado de Raymond, junto con sus amistades árabes, comienzan a perseguirlo. Llegan casualmente a la playa de Argel, a la que también Meursault volverá a ir, y allí tendrá lugar el asesinato del árabe.

También de manera absurda Lino se involucra en una pelea. Días antes de casarse, decide huir, pues cree que no ha realizado nada de valor en su vida. Cuando pasea por una de las calles que lo conducirán a tierras castellanas para, en un principio, no volver jamás, juega a ser un héroe. Al presenciar la discusión entre una mujer y su maltratador, en un arranque dionisiaco de valentía, decide defender a la mujer, hasta que la policía acude. Sin embargo, no queda ahí el asunto, sino que días después Lino percibe la presencia del maltratador, descrita como una parodia del cine policíaco, tan del gusto de Landero, hasta que por fin se enfrentan ambos.

Las dos trifulcas están envueltas en el mismo halo de ensoñación y confusión. En *El extranjero*, Meursault afirma que no “pensaba en nada porque estaba medio dormido por este sol sobre mi cabeza” (57). En el momento en que Raymond habló con Masson, “oí mal” (57), afirma el protagonista. Además, el ardiente sol confundía los sentidos del personaje, debido al “resplandor rojizo” (60), al sonido del “océano de metal hirviente” (61), al sudor en los párpados que “los cubrió con un velo tibio y

¹⁹¹ Para una información más detallada, véase María Camino Conde, “La expresión del absurdo en *El extranjero* de Albert Camus y *Absolución* de Luis Landero: un estudio comparativo”, *op. cit.*, pp. 346-371.

espeso” (62). Y en ese ambiente ambiguo y difuso, donde apenas se distinguen los límites entre el sueño y la vida, la realidad y la ficción, ve “la luz desde el acero como una larga hoja relumbrante” (62). Un leve movimiento para evitar el sol, y “fue entonces cuando todo vaciló” (63): Meursault, en tensión, dispara con el revólver.

La intertextualidad con Camus puede apreciarse en el seguimiento que Lino hace a la pareja, mientras recuerda que, salvo en la infancia, él jamás se ha peleado con nadie. Como en el cine negro y con recuerdo evidente al destello cegador del puñal que maneja el árabe en *El extranjero*, sigue a la pareja escondiéndose tras un periódico y “se imagina el brillo mortal del acero (vamos, acércate, ven a jugar conmigo, le dice), sus fulgurantes acometidas, el absurdo de ir a morir en un altercado callejero precisamente hoy, el día más feliz de su existencia” (79). Esa ruptura de la felicidad tras la presumible acción violenta, también es reflejada por el narrador de *El extranjero*, quien afirma después del asesinato: “Comprendí que había destruido el equilibrio del día, el silencio excepcional de una playa donde había sido feliz” (63). Sin embargo, la levedad postmoderna impregna la escena de *Absolución*, pues lo que en *El extranjero* es una realidad, en la novela landeriana solo es una posibilidad, matizada además por un toque humorístico-paródico ausente en Camus: “No sabe con certeza si dentro de él hay un gallo o una gallina, pero en cualquier caso no soporta la idea de ser un cobarde” (79). El humor y la parodia prosiguen durante los días que Lino se siente asediado por el chulo, pues en uno de los encontronazos piensa en defenderse con un paquete de ganchitos de maíz. El último altercado no es menos ridículo, ya que, en un ataque de euforia, Lino abandona una reunión familiar en un restaurante y, con un bolso donde esconde el regalo de boda para un allegado, golpea al maltratador varias veces hasta hacerlo caer al suelo. Lino, absurdamente, cree haber acabado con su vida, aunque no

posea indicio alguno de tal acto. A continuación, comienza su huida, que deviene en un ejercicio de búsqueda existencial por tierras castellanas, sin saber realmente si el aquel chulo ha muerto o no. Según expusimos en el artículo titulado “La expresión del absurdo en *El extranjero* de Albert Camus y *Absolución* de Luis Landero”:

Indiscutiblemente, el narrador reactiva un caleidoscópico juego paródico, con resonancias cervantinas, donde un hecho tan grave como un crimen adquiere tintes patéticos, e incluso esperpénticos, haciendo que comedia y tragedia convivan como en la vida misma¹⁹².

Los efectos humorísticos y ambiguos prosiguen hasta el final de la trama cuando Lino confiesa a Levin que volverá a contar por segunda vez su versión de la historia a un auditorio que a lo mejor no será tan benevolente. Con esa confesión se abre el abanico de la ambivalencia, pues no se sabe con certeza si el auditorio al que se refiere es la policía, son sus padres o se trata del propio lector. Puede asegurarse que el final de Landero es genuinamente postmoderno, ya que la sensación de absurdo que suscita el personaje ha resultado más pasajera, fugaz, menos estable, como veremos al comentar la reactualización que el escritor extremeño hace de las tradiciones en el contexto presente. También, conviene recalcar que, a diferencia de Camus, Landero explota las reflexiones metanarrativas para luchar contra el absurdo, ya que Lino se siente purificado y parece encontrar el sentido a su vida en el hecho mismo de narrar, pues, como advierte el narrador, “convertida en palabras, es verdad que su vida adquiriría ahora algún sentido” (316)¹⁹³, aunque nunca termine

¹⁹² María Camino Conde, “La expresión del absurdo en *El extranjero* de Albert Camus y *Absolución* de Luis Landero: un estudio comparativo”, *op. cit.*, p. 357.

¹⁹³ Véase, al respecto, Fernando del Val, “Luis Landero, la literatura como sentido último de la vida”, *Revista cultural Turia*, 96 (2011), pp. 345-359.

de abandonar la irracionalidad, como buen hombre rebelde y absurdo, puesto que considera ese mismo sentido también “difuso y contingente” (316).

5.3. Humanismo, solidaridad y fraternidad

Otra estrategia camusiana para sobreponerse al absurdo del mundo y de la existencia es la que proporciona el pensamiento humanista, entendiendo filosóficamente el humanismo como un concepto amplio, tanto en el sentido de individualismo como en el de humanidad; o como lo define en la cuarta acepción el diccionario de la RAE¹⁹⁴: “Doctrina o actitud vital basada en una concepción integradora de lo humano”. De un modo sintético, en *El mito de Sísifo*, Camus indica: “Para un hombre entender el mundo es reducirlo a lo humano”¹⁹⁵. Este humanismo tiene como pilares fundamentales la solidaridad y la fraternidad del individuo con el resto de la humanidad. Hay que tener en cuenta que, para Camus, la solidaridad surge a partir de la conciencia de un mundo absurdo y hostil donde el ser humano no se siente protegido. Por tanto, para Camus la solidaridad no se basa solamente en la ayuda que pueden proporcionar unos seres a otros, sino también en compartir el sufrimiento de todos.

En *El extranjero*, Meursault se solidariza con su vecino Raymond y, a pesar de estar poco convencido, finalmente le ayuda a escribir una carta a su amante, a quien ha pegado, con el fin de reconciliarse con ella. Según Marla Zárate, la solidaridad de Meursault es muy peculiar, puesto que “reconoce el absurdo vital sin desesperar; se entrega a él. Convencido de que una cosa u otra poco importan, se

¹⁹⁴ www.rae.es [Última fecha de consulta: 28/05/2022].

¹⁹⁵ Albert Camus, *El mito de Sísifo*, op. cit., p. 32.

mueve y actúa cuando no encuentra razones para no moverse o no actuar”¹⁹⁶. En *La peste*, Rieux, el médico, entregado totalmente a su profesión, no solo trabaja por dinero, sino por la vocación de ayudar a los demás; incluso atiende hasta la extenuación a aquellos habitantes que tienen pocos recursos y que no pueden pagar sus servicios. En ocasiones, no obstante, Rieux reflexiona sobre el egoísmo y la despreocupación de los conciudadanos en medio de la plaga que los asola:

La estupidez insiste siempre, uno se daría cuenta de ello si uno no pensara siempre en sí mismo. Nuestros conciudadanos, a este respecto, eran como todo el mundo; pensaban en ellos mismos, dicho de otro modo, eran humanidad: no creían en las plagas. La plaga no está hecha a la medida del hombre, por lo tanto el hombre se dice que la plaga es irreal, es un mal sueño que tiene que pasar. Pero no siempre pasa, y de mal sueño en mal sueño son los hombres los que pasan, y los humanistas en primer lugar, porque no han tomado precauciones. Nuestros conciudadanos no eran más culpables que otros, se olvidaban de ser modestos, eso es todo, y pensaban que todavía todo era posible para ellos, lo cual daba por supuesto que las plagas eran imposibles¹⁹⁷.

Sin embargo, más allá de la insensatez que el doctor Rieux advierte, en esta obra encontramos personajes que se muestran solidarios con los demás, como, por ejemplo, Grand, a quien el médico pide que atienda a su vecino, que ha intentado suicidarse, a lo que le contesta: “Tenga usted en cuenta que a él tampoco puedo decir que lo conozca. Pero debemos ayudarnos unos a otros” (27). Según Mijaíl Málishev, “en la obra de Camus, la disposición al autosacrificio no se deriva de un ideal supremo, sino representa un postulado inicial en la definición del propio ser humano. La estructura primordial de la existencia humana es tal que el hombre no

¹⁹⁶ Marla Zárate, *Camus (1913-1960)*, Madrid, Ediciones del Orto, 2000, p. 27.

¹⁹⁷ En lo sucesivo, siempre se citará por esta edición indicando la/s página/s correspondientes entre paréntesis: Albert Camus, *La peste*, traducción de Rosa Chacel, Barcelona, Edhasa, 2014, p. 45.

podrá vivir sin *consagrar* su vida a algo”¹⁹⁸. En *La caída*, el juez-penitente reflexiona sobre la desconfianza del ser humano creyéndola un error, ya que “hay que reconocer que en este aspecto la sociedad ha estropeado un poco la franca sencillez de su naturaleza”¹⁹⁹. Pero el protagonista narrador piensa que, desde siempre, le ha agradado más dar que recibir, porque así se siente más feliz y más libre: “Tenía por ello fama de generoso y en efecto lo era. He dado mucho, en público y en privado” (22).

Esta fraternidad con el ser humano aflora también en las obras de Landero. Por ejemplo, Faroni se siente culpable en un momento dado por haber engañado al bueno de Gil, con el que ha llegado a crear unos sólidos vínculos de hermanad: “No puedo seguir engañando a Gil. Es una locura y una deshonra y una cabronada. Pero, ¡Dios mío!, ¿cómo he podido rebajarme tanto?” (186). En *Caballeros de fortuna*, la defensa de la concordia es asumida por don Julio, un comerciante del pueblo que juega a ser un intelectual y un líder político. Don Julio comienza a escribir con este objetivo secciones en el periódico *La Voz* denominadas “Crónicas del pacificador”:

Auxiliado por anuarios, almanaques y revistas ilustradas, y bajo el magisterio de Ortega y Gasset, abordaba todo tipo de asuntos: el origen del universo, culturas aborígenes de la Amazonia, historia de la electricidad, máquinas de guerra de la antigüedad, los sordomudos y su rehabilitación, la flora paraguaya, y siempre acababa apelando a la concordia entre las masas y las élites, celebrando el ocaso de las ideologías y prediciendo un futuro idílico, donde ya no habría nada que discutir porque todo el mundo estaría de acuerdo en lo esencial (134).

¹⁹⁸ Mijaíl Málishév Krasnova, “Albert Camus: de la conciencia de lo absurdo a la rebelión”, *Ciencia ergo sum*, 7:3 (2000), p. 235.

¹⁹⁹ En lo sucesivo, siempre se citará por esta edición, refiriendo la/s página/s correspondientes entre paréntesis: Albert Camus, *La caída*, traducción de Manuel de Lope, Madrid, Alianza Editorial, p. 9.

Como puede apreciarse, el deseo de don Julio es instaurar una utopía, concepto en el que más adelante profundizaremos, pues está muy relacionado con la temática de la solidaridad y la fraternidad.

Por su parte, Matías Moro también actúa solidariamente con aquellos que le rodean. Él desea ayudar a la comunidad donde vive Martina, su amor platónico. Aunque en un principio lo hace simplemente para seducir a la joven, poco a poco va desarrollando un hondo sentimiento de compasión ante aquellos vecinos que van a ser desahuciados. El cierre de la novela transmite un claro sentimiento de solidaridad y fraternidad universal, puesto que, a pesar de haber invertido todos sus ahorros en una cooperativa que no sale a flote y de no conseguir el amor de Martina, que se fuga con un inmigrante que trabaja para la cooperativa, no se arrepiente de haber emprendido esa aventura con la que ha experimentado el sentido de la fraternidad entre iguales:

Matías pensó con nostalgia en la primavera que estaba por llegar, y cuyo primer aroma había notado como un buen presagio esos días en el aire. Pero ahora presintió que no sería un tiempo de bonanza. De inmediato recordó a Martina, y al rumano, y aunque la saliva se le agrió en buches amargos que costaba tragar, también experimentó por primera vez en la vida un sentimiento de solidaridad con aquellos tres hombres con los que se había embarcado en algo que quizá acabase siendo una aventura de verdad (399).

Así pues, se puede concluir que, frente al fracaso de la empresa y la inutilidad del esfuerzo, Matías Moro ha conseguido ser un Sísifo feliz en el sentido de que el absurdo que lo ha conducido a la acción, le ha proporcionado una experiencia reconfortante, pues a fin de cuentas, como le ocurre a Meursault o a Rieux: “por

inexistente, por prodigioso, por absurdo, aquel había sido en verdad un año que algo tenía de mágico” (399).

En *El guitarrista*, es evidente la camaradería y fraternidad entre el protagonista y su primo Raimundo, quien lo anima a la aventura de ser guitarrista. Cuando Raimundo se desilusiona con el mundo del arte, después de todos los buenos consejos que ha dado a Émil, y decide montar un restaurante con Hortensia, al quedar Emilio solo, este reconoce que “sin Raimundo, la aventura me pareció desangelada, triste y sobre todo amenazante” (295), y “de repente me faltaba la fe y el ímpetu y el positivismo con que Raimundo encaraba la vida y hacía del arte una leyenda” (296). Similar relación de apoyo mutuo tienen Tomás Montejo y Dámaso Méndez en *Hoy, Júpiter*, como se aprecia cuando aquel ayuda a este en todo momento para encontrar a su usurpador, Bernardo. Pero también Tomás Montejo, profesor e intelectual, reflexiona sobre la solidaridad en el mundo, y dos de las cuatro normas que expone se acercan al concepto de fraternidad camusiano. La primera consiste en “aligerar el yo” (316); es decir, no centrarnos en nosotros mismos, sino en lo que nos rodea, reflexión muy parecida a la del médico Rieux de *La peste*, citada más arriba; la segunda norma radica en “ser en todo momento dulce, grave y sincero” (316). Además, Tomás Montejo percibe esa fraternidad panteísta con el cosmos de una manera similar a Meursault en los últimos momentos de su vida como se aprecia en el fragmento siguiente:

¡Y qué hermoso era el mundo! Todo invitaba a fundirse con él, el vuelo escandaloso de los vencejos, aquel hombre que iba por la acera de enfrente con un bulto al hombro, la acacia cuya fina copa de ramitas recién verdecidas se movía apenas con la brisa, el mínimo toque de palidez en el cielo todavía muy azul, y en el aire el anuncio de una noche tibia con sabor ya a verano. 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 este de ahora, que acaso era el más serenamente dichoso que había vivido nunca (320-321).

El amor al prójimo es asimismo una obsesión para el personaje central de *Retrato de un hombre inmaduro*, quien desea convertirse en un líder moral. Cuando experimenta esos arrebatos, siente la “exhortación de la virtud” (12) y, aunque no es creyente, tiene una sensación parecida a los “raptos místicos” (12):

Ardientes anhelos de perfección y trascendencia. Ansias de purificación y trascendencia. Ansias de purificación. Ebriedad moral. Impresión milagrosa de caminar sobre las aguas. Fanatismo y candor confundidos en uno. Apetito desordenado de amor al prójimo y a uno mismo (12).

Esa idea de ser un santo ateo al servicio de los demás está presente en una conversación en la que Tarrou confiesa a Rieux que le gustaría saber cómo se puede llegar a ser santo; ante la sorpresa de Rieux, pues sabe que Tarrou no cree en Dios, este responde: “Justamente. Puede llegar uno a ser un santo sin Dios; ese es el único problema concreto que yo puedo admitir hoy en día” (289). A esto Rieux replica: “Es posible [...], pero, sabe usted, yo me siento más solidario con los vencidos que con los santos. No tengo afición al heroísmo ni a la santidad. Lo que me interesa es ser hombre” (289).

Lino, en *Absolución*, también experimenta ese deseo de ayudar al prójimo cuando se percata de que no ha realizado nada importante en su vida y, al ver el maltrato al que un hombre somete a su pareja, intenta defenderla:

Se aleja rápidamente por calles secundarias y luego acorta el paso y respira hondo, intentando calmarse. Sí, ha actuado como debía. Es más: al rechazar el protagonismo, los elogios, los momentos de gloria, ha añadido a su conducta un punto de ejemplaridad (94).

En *Lluvia fina*, Aurora siempre está dispuesta a escuchar a todos los miembros de la familia y, renunciando a contar su propia historia, deja que los demás puedan desahogarse. Por su parte, Andrea, la más inestable, aspira a la fraternidad universal cuando afirma que ya ha dejado de creer en Dios: “Ya no creo en la corona de espinas. Ya solo creo en los sueños y en el amor universal” (65).

Por último, en *Una historia ridícula*, es llamativa la fraternidad con la que se tratan Marcial y Natalia, una prostituta a la que aquel conocía desde hacía diez años, pero cuya verdadera relación no se descubre hasta que está muy avanzada la historia. Al describir a la mujer, Marcial nunca menciona su profesión, sino que se refiere a ella como un gran amor que lo entendía; sin embargo, Natalia decepciona a Marcial cuando este le revela su amor por Pepita, pues Natalia le advierte que quizá Pepita sea demasiada mujer para él. Marcial, ofendido, se marcha dando un portazo, porque le ha dolido que Natalia no reconozca en él al hombre que es capaz de estar siempre a la altura de las circunstancias. Una segunda relación de solidaridad y fraternidad es la que entabla Marcial con su amigo y compañero de trabajo apellidado irónicamente Cordero; pero el fuerte vínculo de amistad que han forjado se deteriora progresivamente por la competencia que surge entre ellos. A pesar de todo, Marcial reconoce la admiración que le profesa. Esta relación amor-odio se recrudece cuando Marcial empieza a salir con una chica del trabajo, que acaba engañándolo con otro compañero, y descubre que Cordero ha contribuido a la burla y la humillación que públicamente ha sufrido, lo que provoca que viva “atormentado

por la sospecha de su doblez” (156). Por esta razón, Marcial comienza a distanciarse de Cordero e ignorar sus comentarios, lo que lleva a este a mostrarse cada vez más triste y decaído. Marcial, incluso, llega a plantearse si realmente Cordero había sido su amigo de verdad, pero también empieza a sentirse un poco culpable de la situación creada. En cualquier caso, aunque las experiencias de Marcial reflejan muy adecuadamente la hipocresía de las relaciones sociales, se pregunta por la verdadera causa de la tristeza de su antiguo amigo, lo que deja traslucir el sentimiento humano del personaje.

5.4. La utopía camusiana y el marco histórico

Este humanismo del que venimos hablando, junto a la solidaridad, la fraternidad y la concordia, conduce inevitablemente a hablar del concepto de utopía, pero a la manera camusiana; es decir, enmarcada en las circunstancias del momento histórico que se vive. Teniendo en cuenta dicha situación, Adolfo Monje Justo resalta que “las novelas de Camus se constituyen como una verdadera estética de la resistencia ante la injusticia suprema del mundo”²⁰⁰. En efecto, Albert Camus, en su libro *Moral y política*, expone que no todo se limita a la negación o al absurdo, pero debemos partir de ellos para construir un mundo mejor:

Queremos pensar y vivir en nuestra historia. Creemos que la verdad de este siglo solo puede alcanzarse yendo hasta el final de su propio drama. Si la época sufre de nihilismo, no es ignorándolo como obtendremos la moral que necesitamos. No, no todo se resume en la negación o el absurdo, lo sabemos. Pero es preciso

²⁰⁰ Adolfo I. Monje Justo, “La estética del absurdo en Albert Camus (Del héroe trágico romántico al héroe absurdo del siglo XX). *A parte Rei. Revista de Filosofía* 34, p. 8: <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/> [Fecha de la última consulta: 16/10/2018].

plantear en primer lugar la negación y el absurdo porque son lo que nuestra generación ha encontrado y con lo que nos tenemos que arreglar²⁰¹.

Para Camus, pues, la utopía es “lo que está en contradicción con la realidad”²⁰², pero no pretende defender una utopía total, que sabe inalcanzable, sino que apuesta de manera realista por una utopía relativa donde buenamente cada uno pueda aportar su granito de arena: “no podemos ya tener la esperanza razonable de salvarlo todo, pero al menos, podemos proponernos salvar vidas para que el futuro siga siendo posible”²⁰³.

Este tipo de utopía, digamos relativa, es la que practica, por ejemplo, Faroni cuando planea con Gil irse al campo para construir un modelo de vida ideal en la “Villa Faroni”, una vida retirada al modo frayluisiano como “los pocos sabios que en el mundo han sido”. Ahora bien, el personaje que más se identifica con esta utopía relativa, casi sin proponérselo, es Matías Moro, protagonista de *El mágico aprendiz*. Resulta ilustrativo que comparta el apellido con Tomás Moro, autor de *La utopía* y humanista, como lo son Camus y Landero en su época. Incluso el nombre de pila, Matías, parece reproducir fonéticamente, en forma casi anagramática, el de Tomás. Este personaje, en principio gris y conformista con su vida, impulsado por unos compañeros de trabajo hastiados del mundo laboral, se aventura a organizar una cooperativa sin ánimo de lucro donde darán trabajo a aquellas personas más necesitadas, como a los inmigrantes. Además, Matías Moro desea ayudar a la comunidad de vecinos donde vive Martina, su amor platónico, aportando dinero para evitar su desahucio y, aunque en un principio lo hace para ganarse el amor de la joven, va desarrollando progresivamente un sentimiento compasivo y solidario hacia

²⁰¹ Albert Camus, *Moral y política*, Madrid, Alianza Editorial, 1984, p. 63.

²⁰² *Ibíd.*, p. 63.

²⁰³ *Ibíd.*, p. 81.

aquella gente, a la que desea salvar mediante el proyecto de la cooperativa²⁰⁴. De este modo, conforme avanza la historia, Matías Moro se convierte en el líder de la utopía que implica dicho proyecto:

De ahí la importancia del elegido, del líder, del hombre con carisma, porque él era quien obraba el milagro de cautivar a los demás y ganarlos para la fe en un reino por el momento utópico, tal como Cristóbal Colón logró que unos soberanos y su corte creyeran en un mundo que solo existía en su imaginación de navegante (318).

Puede decirse, pues, que en *El mágico aprendiz* tenemos todos los componentes que posee el género de la utopía; así, por ejemplo, al igual que en la *Utopía* de Tomás Moro, hallamos el desprecio del materialismo (a Matías no le importa invertir su dinero en el desahucio de los vecinos), la abolición de la propiedad privada (la empresa que emprende es sin ánimo de lucro donde todos, trabajadores y patrones, tienen los mismos beneficios y son dueños), la solidaridad, que, como ya hemos expuesto, es un *leitmotiv* propio de la filosofía y moral camusiana, o la organización del grupo liderado por un *filarca*, cargo que recae en Matías Moro.

Por otra parte, toda obra que plantea una utopía lleva consigo una crítica social del momento que a los personajes les ha tocado vivir. Por esta razón, Albert Camus, quien como buen humanista pretende un mundo mejor, advierte en *El mito de Sísifo* que “El hombre absurdo es el que no se separa del tiempo”²⁰⁵, para declarar más adelante que prefiere la historia a lo eterno:

²⁰⁴ A fin de cuentas, como indica Analía Vélez de Villa, “*El mágico aprendiz* de Luis Landero o cómo poner-en-obra-la-verdad”, *op. cit.*, p. 142, “Si el negocio es un arte, al arte –en la novela de Landero– lo mueve el amor y esta fuerza es la que propulsa el avance de un plano a otro, del plano de la realidad llana, vulgar y cotidiana al de la realidad excepcional, insólita y poética.”

²⁰⁵ Albert Camus, *El mito de Sísifo*, *op. cit.*, p. 96.

Consciente de que no puedo separarme de mi tiempo, he decidido formar cuerpo con él. Por eso hago tanto caso del enemigo, porque me parece irrisorio y humillado. Sabedor de que no hay causas victoriosas, me gustan las causas perdidas: estas exigen un alma entera, tanto en su derrota como en sus victorias pasajeras. Para quien se siente solidario del destino del mundo, el choque de las civilizaciones tiene algo de angustioso. Yo he hecho mía esa angustia al mismo tiempo que he querido juzgar con ella mi partida. Entre la historia y lo eterno, elegí a la historia porque me gustan las certezas²⁰⁶.

En la misma línea, también en las obras de Landero se encuentran referencias sobre el momento histórico que les ha tocado vivir a los personajes y sobre los inconvenientes que estos deben afrontar. En *Juegos de la edad tardía*, por ejemplo, al final de la novela, Gil alude al dictador Franco cuando dice a Faroni: “Además he oído que el General está enfermo y que no durará mucho. Luego, las cosas serán distintas. ¡Piensa en Faroni, y no dejes que esos cabrones se salgan con la suya!” (444). En *Caballeros de fortuna*, los cronistas que mueven los pies en el banco representan la intrahistoria:

Desde que se recuerde, nunca ha faltado aquí un grupo de observadores imparciales. En otros tiempos llegaron a ser más de treinta, pero ahora apenas somos media docena y aquí nos pasamos las jornadas, alienados en un banco corriendo de piedra y con los pies mecidos en el aire. El forastero o el curioso no necesita observar siquiera las novedades que se producen a su alrededor; con vigilar los pies es suficiente. Si se mueven, es que algo está ocurriendo, y según el vaivén así el tamaño del suceso; si enseguida vuelven a pararse, es que se trata de una falsa alarma. La historia de este pueblo, como la de tantos, la han ido escribiendo las generaciones al ritmo de los pies. De tanto golpear, el banco tiene abajo una franja erosionada y sucia, y allí a su modo está esculpida, como en un bajorrelieve, la crónica ilegible y exacta de nuestro pasado cotidiano (14).

²⁰⁶ *Ibíd.*, p. 111.

Estos cronistas reaparecen entre las vivencias de la infancia en *Esa es mi tierra* vinculados a su pueblo natal, Albuquerque. Dolores Thion afirma al respecto:

Esa crónica de la vida cotidiana que configura la memoria de los habitantes de Albuquerque fascinaba a Landero más que los discursos legitimados por aquellos cronistas oficiales o historiadores [...]. Eran, en definitiva, los guardianes de la memoria.²⁰⁷

En *El mágico aprendiz* se describe un Madrid sumido en la pobreza y la injusticia, que Matías Moro pretende reparar. Se reflejan los problemas de los desahucios en la comunidad de Martina, a la que se ha mudado Joaquín Gayoso quien, debido a la crisis económica, ha perdido su negocio y se ve obligado a relacionarse con la gente del hampa; o la situación de los inmigrantes ilegales, que trabajarán en la cooperativa. También la clase política queda aquí retratada; así, por ejemplo, mientras Matías va caminando por la calle, escucha una parodia de los diferentes políticos en un programa de televisión; en las tascas, el pueblo comenta la poca credibilidad que tiene el gobierno; o, cuando realizan la fiesta inaugural de la empresa, comentan que los políticos no son fieles a sus siglas, pues todos buscan sus intereses personales. Es en esta misma fiesta de inauguración donde se da la clave interpretativa de la novela, pues dos críticos literarios allí presentes, con una referencia metaliteraria sobre la propia novela, apuntan lo siguiente:

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 hispana más cutre la superpusieras a la estética más avanzada del diseño y el marketing para crear un

²⁰⁷ Dolores Thion, "Luis Landero, memoria histórica, autoficción y *evidentia*", *op. cit.*, p. 303.

collage muy simple pero que resulta eficaz. Carabanchel y Wall Street, por ejemplo. Sí, se puede hacer esa lectura (290).

Pero, finalmente, Matías Moro no consigue ser un salvador, aunque al menos ha aportado su granito de arena, una idea que va muy en consonancia con la filosofía camusiana. Vale para este caso lo que Luciano Espinosa comenta sobre Camus:

Se refugia en los seres anónimos ajenos a una disciplina impuesta, los solitarios—figura diferenciada también de las *masas* y de las *élites*— que rechazan los comportamientos nacionales, ideológicos, religiosos, etc., aquellos que aportan en su quehacer diario honestidad y respeto al conjunto social del que forman parte²⁰⁸.

Emilio, en *El guitarrista*, se ve obligado a compaginar el trabajo en un taller mecánico, que describe como “impuro y oprimente, las luces siempre sucias, las penumbras grasientas, los olores, los fosos, el retrete, la oficina de don Osorio, el jefe, el ambiente hostil que había en el vestuario poco antes de que dieran las ocho” (22), y las clases de guitarra con los estudios en una academia nocturna, pues no podía dedicarse solo a estudiar. También se describen las miserables condiciones en que se ven él y su familia cuando llegan a la ciudad después de abandonar el pueblo, teniendo que dormir en una habitación con más de quince personas, y las estrecheces sufridas por el mundo de la farándula cuando Emilio y su primo Raimundo van de gira.

En *Hoy, Júpiter*, Dámaso descubre en el capítulo 6, titulado “La doble vida del Gran Berny Pérez”, la verdad sobre Bernardo, quien ha forjado una personalidad impostada junto a su hermana Natalia para simular una vida ostentosa cuando, en

²⁰⁸ Luciano Espinosa Rubio, “Para ver entre las sombras: la mirada de Albert Camus”, *Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política*, 47 (julio-diciembre 2012), p. 647.

realidad, se habían dedicado al oficio de camareros; incluso Berny había sido encarcelado por un robo.

El personaje de *Retrato de un hombre inmaduro* hace referencia a sucesos históricos ocurridos en febrero de 2003: “La Historia se disponía a parir y ya se oían los gritos de terror y de júbilo [...]. En la base aérea de Rota los americanos estaban construyendo barrancones a marchas forzadas” (36); y también se alude a la intrahistoria, a la que concede una importancia mayor que a los personajes que conforman la Historia con mayúscula; sirva de ejemplo que el narrador recuerda la fecha exacta en que muere una familia cualquiera en los bombardeos sobre Bagdad, pero no el día de la reunión de las Azores donde coincidieron Bush, Blair y Aznar:

En la memoria se me mezclan las fechas, las imágenes. Ahora mismo recuerdo a un hombre que, en uno de los primeros bombardeos sobre Bagdad, había sobrevivido a la muerte de todos sus seres queridos, quince en total. Y aquel hombre decía: “¿Sobre cuál de los quince féretros lloraré?”. Eso fue el 1 de abril, pero lo que no consigo recordar es el día exacto de la reunión de las Azores, y de aquella foto en que aparecían Bush, Blair y Aznar (36).

En este fragmento, el personaje, posicionado críticamente ante la realidad del momento, describe a Bush como un león, a Blair como una hiena y a Aznar como un buitre o corneja para poco después afirmar: “Y sí, yo estaba en contra de la guerra, pero todos los días ponía la televisión con la sucia y secreta esperanza de que comenzase de una puta vez el espectáculo del horror” (37).

Lino, en *Absolución*, deja entrever que prefiere tiempos pretéritos a los actuales, porque el progreso tecnológico ha dejado atrás el espíritu de los hombres: “ningún avance técnico podrá jamás equipararse a las sofisticadas prestaciones de

la dialéctica, es decir, a la finura técnica del estilo” (149), y hace luego referencia a su contrincante, comparando la escena con un cuadro de la Ilustración:

Y allí, imprecisa, inscrita en uno de los vanos de la Puerta, aparece como en miniatura esa figura anómala, el bárbaro que merodea en torno al imperio, a la civilización, y aguarda su momento. Pero ya basta de juegos históricos (150).

En *La vida negociable*, Hugo refiere el estrés que produce la gran ciudad y el momento histórico que cerca su existencia, con la correspondencia fácilmente identificable del tiempo histórico y el tiempo de lo narrado, y confiesa a una muchacha, Olivia, que le gustaría vivir muy lejos de aquel mundo, rodeado de naturaleza: “¡Sería precioso! Mira a tu alrededor. ¿Qué ves? Comerciantes, oficinistas, obreros, policías, gente apresurada que no consigue ser feliz. Y así un día y otro día, y un año y otro año, hasta el fin de sus vidas” (112).

También, en *Lluvia fina*, sienten los personajes el peso la historia, en este caso la del pasado de su propia familia, y así Gabriel, el padre, habla obsesivamente de un ascendiente, el Gran Pentapolín, “ilustre antepasado” (23), cuya existencia niega la madre, dando a entender a sus hijos que todo aquello era producto de la imaginación de su padre. Pero Landero además enfoca la realidad presente, y así proyecta la crisis económica y laboral de la época actual en las hijas de Sonia, Azucena y Eva, quienes, a pesar de tener estudios universitarios y una buena formación, se encuentran en una situación precaria, la primera, y sin trabajo, la segunda; se refiere también a la inestabilidad de los acontecimientos propia de la postmodernidad que sufren las personas, y a la movilidad viajera a que ha contribuido la globalización:

Las niñas bien. Azucena está ahora en una ONG, captando clientes, y Eva se ha ido a vivir a Parla con su novio. Su novio es mecánico y tiene un pequeño taller de motos. Pero, ya sabes, ahora las cosas les duran muy poco a los jóvenes. Continuamente cambian de pareja, cambian de trabajo, cambian de piso, y cuando las cosas les van mal, pues se vienen una temporada a vivir a casa. Es gracioso que una sea periodista y otra bióloga. Es todo muy gracioso. Y luego están los viajes. Tienen amigos en todas partes, y ahora con las compañías *low cost* de pronto agarran la mochila y se va a los lugares más lejanos y exóticos. De pronto te ponen un wasap desde la India o desde Canadá. Es difícil de entender. No tienen dinero, no tienen trabajo, no tienen nada, pero viajan por todo el mundo sin parar. Son como parias nómadas (37).

En *Una historia ridícula*, el narrador muestra su preocupación por la superficialidad de las relaciones humanas y los sucesos que inundan el mundo postmoderno, sobre todo los programas televisivos que difunden sin pudor “las intimidades y miserias” de la gente y la influencia negativa que ejercen en la educación de los jóvenes:

Por aquellos tiempos se habían puesto de moda los *reality shows*, aquellos programas donde aparecía la gente contando sin ningún pudor sus más procaces intimidades y miserias. Y claro, al lado de aquello, las rebeldías románticas parecían travesuras de niños consentidos. Tanto es así que un día, después de leer los más escogidos poemas y de contar algunas anécdotas de las más tremebundas, recuerdo que el profesor preguntó qué nos parecían los románticos, su filosofía, su manera de ser. Se hizo un gran silencio. “¿Qué os parecen?”, insistió. Y uno de los de atrás murmuró por lo bajo: “Unas nenazas” (164-165).

En contrapartida, resultan elocuentes las palabras de Dolores Thion cuando comenta los aspectos que, en este sentido, ofrecen las novelas landerianas:

Lo anecdótico y personal siempre guarda relación con la memoria colectiva y que, en aquel aislado mundo rural con sus singulares ritmos, rara vez se pueden sustraer de la memoria histórica y milenaria, o sea, de la tradición. Por ser sus

novelas de personaje, tales relaciones se establecen de manera bastante natural incluso en las novelas menos salpicadas de autobiografía y aunque sea por imagen especular, deformada y carnavalesca. En ellas Luis Landero nos devuelve una imagen precisa, pero exenta de costumbrismo, de las conciencias individuales y colectivas de la España en la que creció. En ello reside la contribución del escritor para preservar la memoria más allá de la autoficción y hace de la literatura un patrimonio de la memoria individual, social, colectiva y de la Tradición²⁰⁹.

5.5. La honradez ante el absurdo

En *El mito de Sísifo*, el filósofo argelino habla de la aceptación del absurdo y la honradez con que asume esa aceptación en los siguientes términos:

Si tengo por cierta la absurdidad que rige mis relaciones con la vida, si me empapo de la sensación que me embarga ante los espectáculos del mundo, de la clarividencia que me impone la búsqueda de una ciencia, debo sacrificarlo todo a esas certezas y debo mirarlas a la cara para poder mantenerlas. Sobre todo debo ajustar a ellas mi conducta y seguirlas en todas sus consecuencias. Hablo aquí de la honradez²¹⁰.

Esta honradez aparece asociada al concepto de “pasión”, anteriormente referido, que funciona como el motor que orienta tanto a los personajes camusianos como landerianos a seguir una línea de actuación para mejorar el mundo en la medida de lo posible. Al respecto, Charles Moeller indica que “ocuparse ante todo de los aspectos terrestres de la justicia parece así una forma de honradez, desesperada en Camus, perpleja y escéptica en otros”²¹¹. No obstante, Camus no cree que su desesperación sea tan extrema; por ello, en una entrevista que Emmanuel Robles

²⁰⁹ Dolores Thion, “Luis Landero, memoria histórica, autoficción y *evidentia*”, *op. cit.*, p. 316.

²¹⁰ Albert Camus, *El mito de Sísifo*, *op. cit.* p.37.

²¹¹ Charles Moeller, *Literatura del siglo XX y Cristianismo I: El silencio de Dios: Camus, Gide, Huxley, Simone Weil, Graham Greene, Julien Green, Bernanos*, Madrid, Gredos, 1970, p. 66.

recoge es su libro titulado *Camus, hermano de sol*, a la pregunta de que mucha gente ve solo en su obra la palabra desesperación, Albert Camus responde:

Solo se lee esa palabra cuando solo se busca esa palabra. Es cierto que los hombres de mi generación han visto demasiadas cosas para imaginar que el mundo de hoy pueda parecerse a una biblioteca de novelas rosas. Saben que existen las cárceles y las ejecuciones al amanecer; saben que a veces se mata la inocencia y puede triunfar la mentira. Pero eso no es desesperación. Eso es lucidez. La verdadera desesperación es la que consiente el odio, la violencia y el crimen. Yo nunca he cedido a ese tipo de desesperación²¹².

Esa pasión y esa honradez por mejorar el mundo es la que guía tanto al médico de *La peste* como al juez-penitente de *La caída*, que hacen su trabajo por vocación, por honradez, y no por dinero. Rieux atiende a gente pobre sin cobrar y el juez-penitente presume de actuar más por generosidad que por el dinero que pudiera ganar en su profesión. Y esta misma honradez rige las acciones de los personajes landerianos. Por ejemplo, Gregorio Olías desea ser un artista, un humanista, un ilustrado para poder guiar con su luz a Gil, como sugiere la palabra “faro” incluida en el seudónimo de Faroni. Son personajes que se mantienen fieles a sus principios Belmiro Ventura o don Julio en *Caballeros de fortuna*. Como le ocurre a Faroni en ocasiones, Matías Moro, en *El mágico aprendiz*, se siente mal a veces por estar engañando a los vecinos de la comunidad. Dámaso, en *Hoy, Júpiter*, se obstina en desvelar la poca honradez de su usurpador. En *Absolución*, Lino se propone desenmascarar al maltratador. Hugo, en *La vida negociable*, se afana por descubrir los secretos de sus padres, que imagina deshonorosos y, por eso, los culpa de su corrupción moral. En *Lluvia fina*, Aurora se comporta de manera honrada con los

²¹² Emmanuel Robles, *Camus, hermano de sol*, Éditions du Seuil, París, 1995, pp. 108-109.

secretos de la familia, pues, aunque cada miembro aporte su versión, siempre intenta mediar en los conflictos y reconstruir el mosaico de la verdad con las piezas de las versiones que cada uno le cuenta. Y en *Una historia ridícula*, el personaje se considera una persona concienzuda, buen ciudadano, que exige derechos y cumple con sus deberes. Puede asegurarse, pues, que Landero muestra una marcada preocupación por el tema de la honradez y, en ocasiones, por la absolución de los juicios ajenos, tema particularmente presente en dos obras que comparten muchas similitudes: *La caída*, de Albert Camus, y *Retrato de un hombre inmaduro*, del escritor extremeño.

Tanto una obra como la otra tienen un narrador, a la vez protagonista, que cuenta su propia historia. Este narrador apela siempre a un escuchante que no interviene, sino que funciona como narratario: en el caso de Camus, es un hombre burgués; en el de Landero, una mujer. En *La caída*, por ejemplo, se reiteran las fórmulas de dirección a este receptor diegético: “Caballero, ¿puedo proponerle mis servicios sin correr el riesgo de parecer inoportuno?” (7), “¿Qué piensa usted?” (8), etc.; en *Retrato de un hombre inmaduro*, se utilizan expresiones como “Verá” (10), “Y yo lo era, créame” (14) o “¿Sabe usted?” (27).

Estos narradores protagonistas cuentan la historia en unas malas condiciones de salud. En *La caída*, Jean Baptiste Clamence se muestra incómodo por tener que recibir a su receptor tendido en la cama, lo que no le impide hacer un comentario humorístico: “Me avergüenza recibirle acostado. No es nada, un poco de fiebre que me curo con ginebra. Estoy acostumbrado a estos accesos. Creo que se trata de paludismo, que se me contagió cuando fui papa. No, solo bromeo a medias” (100). En *Retrato de un hombre inmaduro*, el narrador anónimo relata la historia de sus experiencias en la habitación de un hospital desde el comienzo hasta la conclusión:

“Y así podría seguir hablando y hablando y hablando, pero ya no hay tiempo para más [...]. Y ahora sí, ya es hora de acabar. Adiós y suerte, amiga, y gracias por su compañía” (233-234).

El relato desarrollado por estos personajes narradores se estructura de manera similar: no es una historia ordenada cronológicamente, sino que el relato progresa de manera un tanto desarticulada debido a los vaivenes con que se mueve la memoria y emergen los recuerdos. En *La caída*, por ejemplo, así lo pone de relieve el narrador protagonista cuando se dirige con una pregunta retórica a su interlocutor: “¿me atrevería a confiarle un nuevo descubrimiento que hice poco después en mi memoria?” (49). Por su parte, el personaje de Landero también hace referencia al rol de los recuerdos en su narración: “Pero volvamos al principio. Uno habla y habla, y los recuerdos y ocurrencias se van enredando unos con otros y no hay manera de encontrarles fin” (35). Por tanto, esa estructura caótica, como el absurdo de la vida misma, responde al dictado de la memoria y los recuerdos acarreados por los personajes, que van contando la historia según van acordándose de los sucesos acaecidos. Por esta razón, las anécdotas y las reflexiones sobre la vida son lugar común en ambos relatos. En *La caída*, destaca el sentimiento que experimenta el protagonista por el suicidio de una mujer que se arroja desde el puente sin que él pueda hacer nada para evitarlo en una medianoche silenciosa en la que “caía una lluvia fina, una llovizna más bien, que dispersaba a los escasos transeúntes” (60), una *lluvia fina* que será el título de una de las novelas de Landero y que acaba también con el suicidio de una mujer, Aurora, en una ciudad. En torno a este hecho relevante, al que Jean Baptiste vuelve una y otra vez y por el que se siente culpable, se incluyen otras anécdotas y reflexiones, con temas muy parecidos, como también se insertan en *Retrato de un hombre inmaduro*. Ambos escritores

reflexionan sobre la felicidad, la desconfianza en el ser humano, el suicidio, la amistad, la crítica a la clase política y a la superficialidad de la vida moderna, los encuentros con diferentes mujeres, anécdotas de la vida cotidiana y su mundo más cercano, etc. Pero quizá la reflexión en que profundizan más los dos personajes es en el hecho de juzgar, o mejor, ser juzgados, y en si merece la pena vivir.

Los dos personajes, en efecto, se obsesionan por ser juzgados, de ahí que se propongan ser líderes morales. En *La caída*, el protagonista reconoce:

Pero, en fin, yo estaba en el lado bueno y eso bastaba para la paz de mi conciencia. El sentimiento del derecho, la satisfacción de tener razón, la alegría de la propia estima, todo eso, mi querido caballero, son poderosos resortes que nos mantienen en pie o nos hacen avanzar. Si por el contrario usted priva a los hombres de eso, los transforma en perros espumarajeados (19).

Por su parte, el personaje landeriano se refiere asimismo a la conciencia y al deseo de ser un hombre ejemplar:

Mientras proseguía mi camino, me llené de proyectos edificantes. Y es que pocos negocios hay tan prósperos como el de la buena conciencia cuando se asocia con el de la fantasía. Y así, durante un tiempo, un mes o dos, o a veces solo una quincena o unas horas, me transformaba en un hombre ejemplar (13).

Pero el afán por ser un hombre ejemplar, en este caso, es cuestión de un arrebatado pasajero, por lo que cabe plantearse si, en realidad, el personaje es un hombre ejemplar o no. Esta ambigüedad se pone de manifiesto cuando habla de la “duplicidad de su carácter” (18) o cuando piensa que, tras alguna buena obra, lo juzgan como un hombre intachable de verdad, y confiesa: “Y lo era, créame. No haga caso de mi tonillo irónico” (14). Se presentan dudosos, asimismo, los orígenes

del juez-penitente camusiano, que parece remedar el de los pícaros: “Yo era de nacimiento honrado pero oscuro (mi padre era oficial), y sin embargo, confieso humildemente que ciertas mañanas me sentía hijo de rey, o zarza ardiente” (28). Más adelante, a pesar de reconocerse como prestigioso abogado, confiesa que ahora trabaja en un barrio donde no hacen falta los títulos:

No se asombre de mis conocimientos. Aunque sea juez- penitente tengo mi violín de Ingres: soy el asesor jurídico de esta buena gente. He estudiado las leyes del país y he conseguido una clientela en este barrio, donde no se exigen títulos. No fue fácil, pero yo inspiro confianza ¿no es cierto? Tengo una risa franca, mi apretón de manos es enérgico, y esas son buenas prendas. Además resolví algunos casos difíciles, en primer lugar por interés, y en segundo lugar, por convicción. Si se condenara en todas partes a los proxenetas y a los ladrones, la gente honrada, caballero, se creería todo el tiempo que es inocente. Y a mi juicio –ya estamos, ya estamos, ya llegamos al punto– es eso sobre todo lo que hay que evitar. De otro modo no habría de qué reírse (36-37).

La ambigüedad se intensifica, además, porque los dos personajes son inestables psíquicamente, de manera que no sabemos si están cuerdos o locos, o son unos locos cuerdos, como es el caso de don Quijote. El juez-penitente reconoce que “solo me he preocupado de los grandes problemas en los intervalos de mis pequeños desvaríos” (52); y en términos parecidos se manifiesta el personaje landeriano:

De repente sentí la llamada, la dulce e imperiosa llamada de la virtud, y el placer anticipado de convertirme en un hombre ejemplar. No era ni mucho menos la primera vez que me ocurría. Al contrario, ese ha sido siempre el signo de mi vida: la intermitencia, la indefinición, la mala salud psíquica, las bruscas alucinaciones de la identidad” (9).

Pero, a pesar de esa indefinición, consecuencia del estado psíquico o de las alucinaciones, uno y otro personaje apuestan por el altruismo y por la concordia universal. Jean Baptiste opina lo siguiente:

¿Quién, querido amigo, quién se acostará en el suelo por nosotros? ¿Si yo mismo sería capaz? Escuche, quisiera serlo y lo seré. Sí, algún día todos seremos capaces de ello y será la salvación. Pero no es fácil, porque la amistad es distraída, o al menos impotente (30).

El protagonista de Landero, por su parte, se refiere igualmente a la tan deseada concordia universal:

Las clases sociales quedaban anuladas. Los lemas de la Revolución Francesa tutelaban beatíficamente nuestro jovial y mínimo coloquio. Nos deseábamos buen día, orgullosos de nuestra civilización, de nuestra especie.

Y yo continuaba mi camino y sentía en el alma una hambruna de concordia que me llevaba a ser humilde con los soberbios, sincero con los farsantes, solidario con las causas perdidas, beligerante en la defensa de los débiles contra los desafueros de los poderosos (13- 14).

En relación con lo expuesto, no se puede ignorar la temática asociada con el acto de juzgar, que es recurrente en los dos autores. Jean Baptiste afirma que, aun dejando de juzgarse uno mismo por un error, la angustia sigue pesando, porque siempre están los demás para recordarte lo mal que has actuado:

Por ejemplo, después de todo lo que le he contado, ¿qué cree usted que me ocurrió? ¿Sentí repugnancia de mí mismo? Vamos, hombre, eran sobre todo los demás los que me repugnaban. Yo conocía mis fallos y lo lamentaba, por supuesto. Sin embargo continuaba olvidándolos con una obstinación bastante meritoria. Por el contrario, en mi corazón tenía lugar sin tregua el juicio contra los

demás. Por supuesto, ¿le choca a usted eso? ¿Piensa quizá que no resulta lógico? Pero la cuestión no consiste en seguir siendo lógicos. La cuestión es pasar a través y sobre todo, ¡oh, sí!, sobre todo la cuestión es evitar ser juzgado. No digo evitar el castigo. Porque el castigo sin juicio resulta soportable. Además hay un término que garantiza la inocencia: el infortunio. No, se trata por el contrario de atajar los juicios, de evitar ser siempre juzgado, y que nunca se pronuncie sentencia (65-66).

Más adelante, Camus enfatiza esa idea cuando el juez-penitente afirma que “el más alto tormento humano es ser juzgado sin ley” (99); y, como la sociedad teme a que lo juzguen, por eso el hombre juzga antes a los demás, para así evitar ser juzgado: “la gente [...] se apresura a juzgar para no ser ellos mismos juzgados” (69).

Esta temática está presente, desde los inicios mismos de la narración, en *Retrato de un hombre inmaduro* cuando refiere la manera en que la sociedad afronta el acto de juzgar: “La gente solo repara en lo obvio y en las apariencias, y no advierte los cambios en la hondura del ser “ (20-21), e indica el modo en que esto afecta al individuo en particular: “Todos, estarán pensando quién seré yo, quién será ese que va por ahí, si será un delincuente, o un terrorista o solo un gilipollas” (11).

Imbuidos por estas ideas, ambos personajes se marcan el objetivo de sobreponerse a la asechanza de los juicios ajenos. Así, Jean Baptiste decide hacerse juez-penitente, un binomio que combina la justicia terrenal con la justicia divina emanada del cristianismo. Por esta razón, cuando recibe a su escuchante en mal estado de salud, le dice que también ha sido papa, y que eso es una verdad a medias. Y es que Camus defiende que se puede ser santo no creyente, aun cuando a él no le interesan las Escrituras: “Si usted no ha frecuentado las Escrituras, reconozco que tampoco le hubiera servido de mucho” (12); por lo mismo, piensa que “todos somos Cristos a nuestra manera” (98). Se explica de este modo el empleo de

términos religiosos al aplicar la justicia a cuestiones terrenales, lo que entraña un componente de provocación, ya que, no siendo creyente, pretende ser Dios a su manera, algo que conecta con la actitud panteísta reflejada por Camus en muchos de sus escritos:

Las alusiones que yo hacía de Dios en mis alegatos, puramente verbales, despertaban la desconfianza de mis clientes. Sin duda temían que el cielo viniera a tomar las riendas de sus asuntos como un abogado invencible con el Código en la mano. De ahí a deducir que yo invocaba a la divinidad en la medida de mi propia ignorancia no había más que un paso. Mis clientes dieron ese paso y escasearon. Todavía de vez en cuando surgía algún juicio. A veces incluso, olvidando que ya no creía en lo que decía, actuaba bien. Mi propia voz me arrastraba y yo la seguía; sin alzarme de verdad como en otros tiempos, me elevaba un poco por encima del nivel del suelo y hacía algún vuelo rasante (90-91).

Esa misma actitud, con cierta carga de arrebatos místicos, impregna también la misión del ateo protagonista de *Retrato de un hombre inmaduro*, como permiten deducir sus propias palabras:

Y entonces ocurrió. Quiero decir que en ese momento sentí lo mismo que sentiría unos años después al leer en la panadería el anuncio de Óskar: la dulce, la embriagante exhortación de la virtud, y el placer de saberme inocente [...]. Es un sentimiento que nada tiene que ver con la religión, porque yo soy ateo, aunque no practicante, pero son como raptos místicos, que me ocurren muy de vez en cuando (12).

El protagonista de Landero, pues, como Jean Baptiste o como el médico de *La peste*, puede integrarse en esa nómina de santos sin Dios, a los que Charles Moeller agrega también a Tarrou, compañero del doctor Rieux:

La muerte de Tarrou es la de un santo desesperado, la de un fiel de la religión de las *Bienaventuranzas* que no creyera en Jesús, el Salvador de los pequeños y de los humildes. Es en el momento que la peste cesa, en el instante en que el pueblo de Orán se encuentra en el umbral de esa “tierra prometida laica” que es el retorno a la dicha sensible, cuando Tarrou, nuevo Moisés, pero un Moisés ateo, muere. Su muerte no tiene ningún sentido redentor; es, simplemente, el punto final²¹³.

Se antojan significativas, al respecto, las palabras del protagonista que cierran la novela landeriana: “Soy ateo, como ya le dije, pero ¿no habré sido sin saberlo un hombre religioso, un creyente que va por libre, la oveja aquella descarriada de la parábola? Pues quizá” (233), a lo seguidamente añade: “¿Ha merecido o no la pena vivir?”, dilema con el que el filósofo argelino abre *El mito de Sísifo*. El narrador contesta a esa pregunta con un escueto “no sé”.

De este modo, en esa última parte de la novela, se intensifica esa retórica de la incertidumbre como manera de restar importancia a esas reflexiones realizadas, en la misma línea que propone Camus en *La caída*, donde Jean Baptiste llega a la conclusión de que la clave de la felicidad es perdonarse a uno mismo, incluso, o por ello, en el juego de la incertidumbre ante esos comportamientos que reclaman el perdón, como ocurre cuando piensa que, si le dieran una segunda oportunidad con la joven suicida, “habría que pasar a los hechos. ¡Brrrrr! ¡Qué fría debe estar el agua! Pero tranquilicémonos. Es demasiado tarde, siempre será demasiado tarde. ¡Afortunadamente!” (122).

²¹³ Charles Moeller, *Literatura del siglo XX y Cristianismo I: El silencio de Dios: Camus, Gide, Huxley, Simone Weil, Graham Greene, Julien Green, Bernanos, op. cit.*, pp. 87-88.

5.6. Absurdo, hedonismo y libertad

Para Albert Camus, existe un modo razonable de liberación: la ilusión de libertad frente a los principios que imponen la muerte y el absurdo. Esta liberación se consigue sintiéndose “lo bastante ajeno a la propia vida para acrecentarla y recorrerla sin la miopía del amante”²¹⁴. Seguidamente, a modo de conclusión, el pensador precisa:

La divina posibilidad del condenado a muerte ante el cual se abren las puertas de la prisión cierta madrugada, ese increíble desinterés por todo, salvo por la llama pura de la vida, ponen de manifiesto que la muerte y lo absurdo son los principios de la única libertad razonable: la que un corazón humano puede sentir y vivir²¹⁵.

Ese sentir y vivir fundamenta su filosofía y sustenta el hedonismo vital que preconiza, una manera de afrontar el absurdo que también está muy presente en Landero, como ya ha podido apreciarse, pues, al fin y al cabo, “la creencia en lo absurdo equivale a reemplazar la calidad de las experiencias por la cantidad”²¹⁶. En Camus, el hedonismo, con el disfrute que procuran los pequeños placeres de la vida, permite que los personajes puedan ser felices a pesar de las adversidades. En *El extranjero*, por ejemplo, la descripción del velatorio de la madre de Meursault rebosa vida y luminosidad:

Hubo todavía la iglesia y los aldeanos en las aceras, los geranios rojos sobre las tumbas del cementerio, el desvanecimiento de Pérez (un muñeco dislocado, se habría dicho), la tierra color de sangre que rodaba sobre el ataúd de mamá, la blanca carne de las raíces con ella mezcladas, todavía la gente, las voces, el pueblo, la espera ante un café, el ronquido incesante del motor, y mi alegría

²¹⁴ Albert Camus, *El mito de Sísifo*, op. cit, p. 79.

²¹⁵ *Ibidem*.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 80.

cuando el autobús entró en el nido de luces de Argel y pensé que me iba a acostar y dormir durante doce horas (25-26).

Puede apreciarse cómo las isotopías del color blanco y el rojo, que culturalmente se suelen conectar con la alegría, y el propio término “alegría” que se explicita casi al final del fragmento, contribuyen a resaltar la íntima satisfacción de Meursault tras el funeral de su madre, sobreponiéndose a la tristeza por su muerte.

Tampoco, mientras vela el cadáver, rechaza los pequeños placeres, como el disfrute “de fumar. Pero dudé porque no sabía si podía hacerlo delante de mamá. Reflexioné; la cosa no tenía importancia. Ofrecí un cigarrillo al conserje y fumamos” (16). En otro orden de cosas, Meursault disfruta asimismo, cuando sale de la oficina, “viniendo lentamente a lo largo de los muelles” (33). Y, aunque confiesa que el apartamento “resultaba cómodo cuando estaba mamá” (28), se muestra dichoso al comprobar que el cielo estaba de color verde y desea llegar pronto a casa “porque quería hacerme unas patatas cocidas” (33).

Le sucede lo mismo a Rieux, el médico que debe enfrentarse a la peste que asola la ciudad de Orán. En el fragmento 5, se hace una reflexión llena de vitalismo sobre la epidemia, concluyendo que, a pesar de todas las adversidades, lo más importante era seguir con vida, una idea que se reitera a lo largo de la obra. Rieux debe ingresar a su mujer enferma en un hospital lejos de allí, sufre una crisis profesional y vital por enfrentarse todos los días a la muerte, y está saturado por la incompetencia de las autoridades; sin embargo, siempre encuentra un momento con Tarrou para poder disfrutar de la vida, como, por ejemplo, la noche que van a la escollera a bañarse desnudos en el mar. La estética de lo sensorial impone su presencia: sintió la tibieza del mar, el hervidero de espuma en sus pies, pensó en el

calor de la tierra, en la sensación de bañarse desnudo en el mar...: “Ante ellos la noche no tenía límites. Rieux, que sentía bajo sus dedos la cara áspera de las rocas, estaba lleno de una extraña felicidad” (291). Son similares las sensaciones vividas por Jean Baptiste, el juez-penitente de *La caída*, que disfruta con la costumbre de tomar una buena copa en la barra de un bar mientras comenta las experiencias de su vida y su profesión: “Afortunadamente tenemos la ginebra, el único resplandor en estas tinieblas” (14); y también sabe apreciar “esas hermosas avenidas cargadas de flores y de música atronadora por las que desfilan los tranvías” (13).

Los personajes landerianos se caracterizan asimismo por vivir y expresar las experiencias según parámetros de cantidad y no de la calidad, como recomienda Camus en su ensayo. Por esta razón, los protagonistas de sus novelas, hombres rebeldes y de acción, se embarcan en aventuras que raramente salen bien, pero siempre dejan el regusto de haberlas vivido y haber aprendido de ellas. Faroni, por ejemplo, no consigue ser el famoso ilustrado que se propone, como tampoco consiguen sus sueños (ser ricos, intelectuales o políticos de prestigio) los personajes de *Caballeros de fortuna*. Lo mismo ocurre con Matías Moro, que acaba arruinado y sin el amor de Martina; con Emilio, que ni triunfa como guitarrista ni en el amor con Adriana; con Lino, que no es capaz de llevar una vida errante por los campos de Castilla; o, por poner un último ejemplo, con Hugo Bayo, que tampoco se hace aventurero ni se marcha a vivir a Australia como un superhéroe. Una y otra vez, los sueños tan ilusionantemente forjados se despeñan por la ladera de los fracasos²¹⁷.

²¹⁷ Sobre este aspecto, véase Mariela Insúa Cereceda, “Heroísmo y fracaso: las novelas de Luis Landero y *Don Quijote*”, en Idoia Puig (ed.), *Tradición y Modernidad. La presencia de Cervantes en la literatura española contemporánea*, Oxford, Peter Lang, 2009, pp. 29–46. De manera particular sobre *Juegos*, Alejandro Herrera, “La dinámica del fracaso en ‘Juegos de la edad tardía’ de Luis Landero”, *Hipertexto*, 2, (2005), pp. 51-59. <http://www.utpa.edu/dept/modlang/hipertexto/docs/Hiper2Herrera.pdf> [Fecha de la última

Conviene, no obstante, insistir en que lo fundamental es la experiencia, aunque no resulte exitosa, porque, como manifiesta resueltamente el narrador protagonista del *El guitarrista*, lo importante es “que allí arriba me esperaban otras vidas con las que entrelazar la mía para formar de nuevo un laberinto de instantes, de promesas, de episodios sin principio ni fin” (322).

Como los camusianos, todos ellos son personajes hedonistas que disfrutaban de esos pequeños placeres de la vida, como observar la belleza de la ciudad, del campo, de la naturaleza, o disfrutar de una buena comida y una buena bebida. Ese disfrute de la naturaleza y de la vida nómada se puede ver, sobre todo, los once días que Faroni estuvo huyendo. El primer día acampó en un lugar ameno junto al río, “vio un galápagos y una nutria, tiró los tubos de pastillas al agua, una a una, echó una competición náutica de cortezas, talló una vara de viaje e intentó pescar con un hilo, un alfiler y una lombriz” (435). A media tarde, al sentir el hambre, se acercó a una casa donde inventó que era vendedor de máquinas agrícolas en viaje de trabajo, y comió pan y medio queso. También, en *Caballeros de fortuna*, los personajes se abandonan a esos pequeños placeres. Por poner un ejemplo, Amalia, la maestra, toca el piano, mientras Belmiro Ventura, el viejo ilustrado, la escucha con deleite. El guitarrista Emilio evoca los momentos ociosos de goce cuando contemplaba el sol mientras salían a comer a la puerta, y anhela la naturaleza y el campo abierto; por esta razón, mientras caminaba, “iba evocando todo cuando anda suelto y alegre por la anchura del mundo” (21): los ríos, las veredas, los campos, las nubes, los vagabundos, los insectos, el viento.... En *Hoy, Júpiter*, el mundo rural de Dámaso es

consulta: 7/11/2019]. De modo más genérico, Begoña Piña, “Luis Landero: todos somos perdedores”, *Qué leer*, 65 (2002), pp. 62-65.

descrito como una sensación mágica y placentera; al comienzo de la novela, el personaje recuerda correr detrás de su padre con las sandalias de goma, atravesar “la era bajo el sol aún cálido de septiembre” (16), la tierra desmenuzada por el trájín de la trilla mezclada con el polvo del grano y las briznas de hierba, los restos de paja “que el sol llenaba de destellos” (16) y el viento enfadado como “los genios al salir de las lámparas mágicas” (16). En *Retrato de un hombre inmaduro*, el protagonista cuenta la anécdota sobre las rosquillas de la panadería de su barrio que, según el panadero, no se podían hacer cuando llovía, ocurrencia que hizo reír mucho a todos los presentes y los hizo sentirse por un momento felices: “Y es que en ocasiones la felicidad se regala sin más, es un tesoro de calderilla que, aun así, sigue siendo tesoro. La vida, que nada vale, lo es todo, ya ve qué paradaja” (90). Narra también la felicidad que proporciona los placeres del campo cuando describe el refugio de un amigo suyo a las afueras de Madrid: “Ahora estamos seguros y a gusto, me dijo la primera vez que entramos juntos y nos sentamos en el suelo a la luz de una vela, mejor que un rey en su palacio” (95). Esta atracción por la naturaleza es sentida en *Absolución* por Lino cuando huye por las afueras de la gran ciudad hasta llegar a los campos de Castilla, donde hace migas con Olmedo que tiene un perro llamado *Comediante*; todos los días, a pesar de la dureza de la vida nómada, camina a buen ritmo y atraviesa los arroyos; el narrador destaca el hedonismo de Lino al bañarse en el arroyo jugando con el perro:

Lino se desnudó y se lavó el sudor y de polvo el cuerpo entero. *Comediante* lo miró frunciendo el ceño y ladeando la cabeza, queriendo entender, y cuando se acercó a beber el agua que caía salpicando y cantando, Lino aprovechó para empujarlo con el pie y tirarlo a lo más hondo del arroyo. Salió pingando, se

sacudió las lanas y se puso a ladrar alegremente. Se tumbaron al sol, y cuando se secaron, emprendieron sin prisas el último trecho del camino (279).

En esos paseos por el campo, Lino reflexiona sobre el sentido de la existencia y llega a la conclusión de que lo más conveniente es pensar en asuntos sin importancia como, por ejemplo:

[...] quién cuida el arca del bacalao, qué artífice inventó las hermosas barbas de los asirios, había infinitos temas sobre los que tratar y especular, y si no canta y baila y come lo que puedas, acuérdate de la cohorte de afectados y cómo eran felices con solo unas notas de acordeón [...] o soplando la ceniza de un trozo de carne recién salida de las brasas antes de llevársela a la boca y quemarse con él entre las carcajadas anticipadas de la concurrencia. Cualquiera cosa menos quedarse quieto e indefenso ante el monstruo invencible de la realidad, o caer en el error de intentar combatirlo con sus propias armas” (280).

Hugo Bayo, en *La vida negociable*, se muestra feliz cuando piensa en la naturaleza, en los posibles viajes a Australia, en las películas del Oeste, donde “salían colonos que se instalaban en lugares hermosos y lejanos, levantaban cabañas de troncos, cavaban pozos, se casaban, tenían hijos, iban de caza, luchaban contra un entorno hostil” (38). Aquel día, a la salida del cine, Hugo confiesa a su amigo Marco que ese es el tipo de vida que le gustaría llevar, y se siente feliz fantaseando. También Gabriel, en *Lluvia fina*, deseoso de reconciliar a su familia, prepara una celebración para el cumpleaños de su madre con una comida familiar. Cuando llama a su hermana Andrea para comentarle la idea, esta se muestra beligerante, lo que deja dolido a Gabriel, que además se siente pesaroso por cómo lo definen sus hermanas y reproducen en tono burlón sus máximas para ser feliz; principios, por cierto, muy similares a los que Camus propone, aunque Gabriel reconoce que no todo es tan

simple, pues conseguir ser feliz no es tan fácil en la práctica por el simple hecho de que el ser humano siempre tiene inquietudes y desesperanzas:

Porque ella cree, y lo mismo Sonia, que todo lo que yo digo sobre la felicidad cabe en tres principios, a cuál más simple: vivir en el presente, valerte solo de ti mismo para ser feliz, y permanecer impasible ante la adversidad (88-89).

Por último, en *Una historia ridícula*, Marcial sabe apreciar la felicidad de las pequeñas cosas como, por ejemplo, ir al mesón a tomar una caña con una tapa que siempre deja sin probar. Es significativo al respecto, al habla de la historia de su familia, que destaque cómo, a pesar de sus esfuerzos por mejorar, la suerte no les acompaña; pero hace hincapié en que, aunque hubo malos momentos, también hay que insistir en las cosas buenas, que se resumen en los pequeños detalles, donde el hedonismo deja al descubierto un tipo de felicidad sencilla y austera:

Pero, a pesar de la mala suerte, también hubo buenos momentos.

En el banquete de bodas les pusieron entremeses, espárragos de Aranjuez con mayonesa de primero, ternera en su jugo de segundo, con su guarnición de guisantes y puré de patatas, y helado y tarta de postre, y justo cuando estaban cortando la tarta, entró la tuna cantando una alegre canción estudiantil. Lo del menú lo cuenta como si hablase de manjares exóticos, y en cuanto a la canción, siempre que se ponía a tararearla, se extraviaba en el pasado, y se iba tan lejos en el tiempo que al mucho rato yo tenía que tocarle la mano y decirle: "Mamá", para devolverla a la realidad. Ya de casados, los domingos hacía siempre arroz con pollo, y ese era para mi padre el mejor día de la semana: "Hoy vamos a escapar bien", decía. Y después de comer: "¡Qué bien hemos escapado!" (136).

Se puede concluir, así pues, que los pequeños placeres de la vida contribuyen a que tanto los personajes camusianos como los landerianos se muestren felices y vitales,

aunque esto no los libere de sus inquietudes: Rieux sigue sufriendo por la mala gestión de la epidemia; Faroni o Lino, por la dureza del hombre nómada. Pero lo que está claro es que los personajes landerianos llegan a la misma conclusión que los camusianos: “lo que importa no es vivir lo mejor posible, sino vivir lo más posible”²¹⁸; por esta razón, su hedonismo y vitalismo les permite poder negociar con el caos, el azar y el absurdo de la realidad en que viven.

5.7. La retórica de lo sensitivo

Dado el gusto que muestra Camus por el vitalismo y el hedonismo, resulta lógico que transcriba esa temática con una estética de lo sensitivo, tanto en el modo de encarnar las abstracciones como en la explotación de las percepciones sensoriales, apreciable también en Luis Landero, que se manifiesta en las características que analizamos a continuación.

5.7.1. La concreción de las ideas

Albert Camus recoge en el capítulo titulado “Libertad absurda” de *El mito de Sísifo* la siguiente máxima: “Comprendo lo que toco, lo que se me resiste”²¹⁹. A pesar de su inclinación por la filosofía, no es un escritor intelectual en sus novelas; incluso cuando escribe ensayos filosóficos, tiende más a la expresión literaria de la idea que a la abstracción meramente conceptual. Al respecto, Carmona Fernández, que considera al personaje principal de *El extranjero* como el máximo representante de esta retórica de lo sensitivo, opina lo siguiente:

²¹⁸ Albert Camus, *El mito de Sísifo*, op. cit., p. 80.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 70.

La reducción de la conciencia a sensación lleva consigo la negación del espíritu. El hombre es reducido a lo inmediato, a lo concreto. Vivir en la sensación es la negativa de vivir en la abstracción, en las ideas. Nuestro personaje no corresponde a ninguna cultura o forma de civilización²²⁰.

Por su parte, León Pacheco, en un ensayo sobre *El mito de Sísifo*, afirma que “Albert Camus odió toda ideología falsa de la historia, porque amó los hechos concretos más acá de las abstracciones y los mitos”²²¹. Esta declarada inclinación a expresar de manera concreta las ideas constituye asimismo uno de los rasgos estilísticos más valorados por Landero. En la entrevista de El Café Comercial, el autor extremeño confiesa:

Siempre recordaré la escena esta de la playa cuando Meursault mata al árabe con la pistola, que entonces el árabe saca un cuchillo y hace un día tremendo de sol, dice que “la luz del sol se inyectó en el acero”. Yo recuerdo que cuando leí aquello de que “se inyectó en el acero”, es que lo vi de tal manera que casi me deslumbra, o sea, lo vi, lo sentí, lo palpé, lo vi. Y entonces siempre me ha gustado crear esa sensación de realidad, de plasticidad²²².

Además, aunque reconoce su gusto por introducir algún apunte filosófico en sus novelas, de la misma manera que le ocurre a Camus, lo hace de forma que no suponga una interferencia en el progreso narrativo; es decir, que lo importante no es la idea abstracta *per se*, sino su integración sutil en la trama²²³, de ahí que en esa misma entrevista Landero exponga lo siguiente:

²²⁰ F. Fernández Carmona, *Literatura y sociedad en la novela francesa. Malraux, Camus y Sartre*, Murcia, Universidad, 1980, p. 103.

²²¹ León Pacheco, *Tres ensayos apasionados*, San José de Costa Rica, Ed. Costa Rica, 1968 *apud* Francisco Gutiérrez Sánchez, “Camus y el existencialismo”, *Espiga 4* (2001), p. 124.

²²² Entrevista a Luis Landero, *op. cit.*, reproducida en anexo, p. 398.

²²³ Sin duda alguna, bien puede aplicarse a ambos autores la reflexión siguiente de Ernesto Sábato, *Páginas vivas*, Buenos Aires, Kapelusz, 1974, p. 173: “Los seres humanos no pueden

Los autores intelectuales [...] tienen una tesis que sostiene todo el andamiaje narrativo. No es mi caso, porque yo huyo de lo abstracto [...] como de la peste [...]. Yo me defino como trotaconceptos. Yo soy muy aficionado a la filosofía [...]. Entonces a mí me gusta que en mis novelas puedan aparecer unos conceptos y otros siempre que sea soluble, que no haga grumos, que no esté fuera del cauce narrativo²²⁴.

Esta preferencia por la concreción de las ideas, que los dos autores comparten, les permite centrar la atención en lo más cercano, en todo lo que se puede ver y tocar, lo que explica su inclinación a describir la realidad cotidiana e inmediata. Por ello, es frecuente que fijen la mirada en el ajetreo de la ciudad y el trajín de los ciudadanos, en el bullicio de la vida circundante. Baste, para corroborarlo, algún ejemplo representativo de cada autor. En *La peste*, el narrador describe las ocupaciones, los placeres y los deseos cotidianos de las gentes de la ciudad:

Nuestros ciudadanos trabajan mucho, pero siempre para enriquecerse. Se interesan sobre todo por el comercio, y se ocupan principalmente, según propia expresión, de hacer negocios. Naturalmente, también les gustan las expansiones simples: las mujeres, el cine y los baños de mar. Pero, muy sensatamente, reservan los placeres para el sábado después de mediodía y el domingo, procurando los otros días de la semana hacer mucho dinero. Por las tardes, cuando dejan sus despachos, se reúnen a una hora fija en los cafés, se pasean por un determinado bulevar o se asoman al balcón. Los deseos de la gente joven son violentos y breves, mientras que los vicios de los mayores no exceden de las francachelas, los banquetes de camaradería y los círculos donde se juega fuerte al azar de las cartas (10).

²²⁴ representar nunca las angustias metafísicas al estado de puras ideas, sino que lo hacen encarnándolas".
Entrevista a Luis Landero, *op. cit.*, reproducida en anexo, pp. 401-402.

Por su parte, en *El guitarrista* de Luis Landero, el personaje central presenta la vida cotidiana en la ciudad de Madrid de modo similar a la que llevan los habitantes de Orán. Emilio, que trabaja de mecánico, recuerda el olor a neumático que siempre le acompaña; cómo por no tener “tiempo de ir a comer a casa, mi madre me ponía el almuerzo en una tartaleta de aluminio” (14); la costumbre de dirigirse con prisa a la academia nocturna donde estudiaba el bachillerato, “de modo que cuando volvía a casa era ya muy tarde, las calles estaban solitarias y muy oscuras y yo caminaba muy deprisa y a veces oía el eco de mis pasos muy lejos” (14); rememora que, cuando llegaba a casa, debía de sacar tiempo para ordenar los apuntes, hacer los deberes, estudiar los temarios, “primero, en la cocina, mientras comía la cena tibia que mi madre me dejaba en el horno, y luego tumbado en la cama, a la luz del flexo, mientras luchaba por caer rendido de cansancio y de sueño” (14).

5.7.2. El principio de sentir y describir

Otra de las máximas defendidas por Camus es que la vida “para el hombre absurdo no se trata de explicar y resolver, sino de sentir y describir”²²⁵. Como ya se comentó en nuestro artículo sobre la expresión del absurdo en Albert Camus y Luis Landero, los personajes de ambos escritores:

[...] viven a través de la pura sensibilidad (*aísthesis*) que se establece entre el cuerpo y los demás seres (humanos, animales, plantas, etc.), entablando de este modo una amable relación fraterna con el cosmos, cercana al panteísmo, que induce a una contemplación estética con cierto efecto placebo. Para ello, ambos escritores asumen una filosofía de lo concreto, cimentada en la relación del

²²⁵ Albert Camus, *El mito de Sísifo*, op. cit, p. 123.

cuerpo con una naturaleza dionisiaca, donde los personajes son a la vez observadores y partícipes de la misma²²⁶.

Son muchas novelas de Landero donde se retorna al campo y a los escenarios rurales, como reactualizando el tópico de menosprecio de corte y alabanza de aldea²²⁷. Así ocurre en *Juegos de la edad tardía* cuando Faroni decide formar una granja con Gil; en *Absolución*, en el momento en que Lino huye de la ciudad, recorre durante unos días los campos de Castilla y convive con Olmedo, atento lector de Machado y Camus; o en *La vida negociable*, donde Hugo Bayo idealiza la vida en el campo y en lugares remotos junto a su amigo Marco. Puede asimismo verse una visión mágica del mundo rural en otras obras como *Caballeros de fortuna*, o en la infancia de Dámaso Méndez, uno de los personajes principales de *Hoy, Júpiter*, como hemos apuntado ya en alguna ocasión. Sirva, a modo de ejemplo, la descripción de la casa de verano de la familia de Dámaso, con trazos muy plásticos y poéticos que recuerdan, por cierto, a Camus:

Vio la casa, una casa más bien modesta de labor, hecha de cal y de pizarra, pintada de blanco, el parral enmarcando la puerta, el poyo fresco de granito, y el ciruelo bravo que daba unos frutos venenosos, prohibidos de comer bajo pena de muerte, y del que solo podía aprovecharse la sombra. O eso al menos habían dicho sus padres. Allí, en aquella casa, vivían en el verano y en días sueltos del año. Y recuerda que una noche de junio, no lo olvidaría nunca, vio de lejos la casa, inscrita en una gran luna blanca que empezaba a ascender. La luz desmaterializaba las cosas, que parecían a punto de ponerse a flotar, y todo lo

²²⁶ María Camino Conde, "La expresión del absurdo en *El extranjero* de Albert Camus y *Absolución* de Luis Landero: un estudio comparativo", *op. cit.*, p. 364.

²²⁷ Este aspecto ha sido analizado por Luis Martínez Serrano, "La dicotomía campo/ciudad en la obra de Luis Landero", en Irene Andrés-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *op. cit.*, pp. 99-113.

que el mundo tenía de incomprensible y de cruel quedó allanado en un instante por la belleza de aquella aparición (17).

Son altamente significativas las isotopías referidas a los diferentes sentidos. Por ejemplo, al principio del fragmento, la descripción de la casa y su entorno activa la percepción visual al mezclar el color blanco de la cal con el tono oscuro de la pizarra; este efecto del claroscuro se potencia cuando la vista enmarca la casa en una gran luna blanca una noche de junio. La sensación del tacto y del olfato emana de la textura del poyo, que está fresco. Incluso la mención a los frutos del ciruelo bravo parece avivar en Dámaso la tentación del gusto, refrenada por sus padres con la advertencia de ser venenosos.

El mismo despliegue de percepciones sensoriales irradia la descripción de Meursault cuando, después de tomar el café con leche (fusión de los colores oscuro y blanco), que el gusto pondera como muy bueno, sale al campo, contempla (vista) el cielo enrojecido y percibe (olfato) un olor de sal que el viento lleva hasta él:

Estaba cansado. El conserje me llevó a su habitación y pude arreglarme un poco. Volví a tomar café con leche, que era muy bueno. Al salir era ya pleno día. Por encima de las colinas que separan Marengo del mar, se extendía un cielo enrojecido. El viento que pasaba sobre las colinas traía hasta aquí un olor de sal. Se anunciaba un hermoso día. Hacía tiempo que no había ido al campo y pensaba cuánto me habría gustado pasearme de no haber sido por mamá (20).

Tanto en el fragmento de Landero como en el de Camus se enfatiza la belleza del momento vivido por los personajes, que la descripción parece estatizar: Landero destaca que “todo lo que el mundo tenía de incomprensible y de cruel quedó allanado en un instante por la belleza de aquella aparición” (17); Camus, por su

parte, preludia que “se anunciaba un hermoso día” (20). Con razón Mario Vargas Llosa, en “Los Carnets de Albert Camus”, aprecia que el escritor argelino es un gran estilista, pues se muestra –lo que puede extrapolarse a Luis Landero– como “un escritor tierno e infinitamente sensible al evocar la naturaleza o el paisaje humano”²²⁸. En ese ambiente de belleza embriagadora, lo importante para Camus, e igualmente para Landero, es reflejar la felicidad del hombre que vive el momento descrito, como oportunamente indica Manuel Silvestre Hernández, “sus obras denotan cierto rechazo a optar entre el sufrimiento del hombre y la belleza de la tierra. Camus mantiene un equilibrio voluntario al conservar la tensión entre inutilidad del dolor y felicidad inmerecida”²²⁹.

Asimismo, los dos autores tienen una visión parecida sobre la naturaleza, el cuerpo y el autoconocimiento. Diego Singer, al respecto, nos indica:

La descripción del entramado natural, sin asignar significados, la afirmación de la pura sensibilidad del cuerpo, que incluye la lúcida consciencia de su degradación, son consecuencia de la sensación absurda que debe renunciar para mantenerse como tal a todo salto metafísico que implique un conocimiento último²³⁰.

En síntesis, como diría Camus en *El mito de Sísifo*, estos dos fragmentos son un perfecto ejemplo de la estética de “sentir y describir”. Por esta razón, Luis Landero pone de manifiesto la importancia del detalle en “La sombrilla de Emma”:

Yo amo profundamente los detalles en la literatura. No el detalle aislado y un tanto gratuito (el brillo de una frase, o la mera ingeniosidad), sino el detalle capaz de

²²⁸ Mario Vargas Llosa, “Los Carnets de Albert Camus”, *Casa de las Américas*, 25 (1964), p.48.

²²⁹ Manuel Silvestre Hernández, “Albert Camus: los caminos de la existencia”, *Casa del tiempo*, 19 (2009), p. 92.

²³⁰ Diego Singer, “Fernando Pessoa y Albert Camus: naturaleza, absurdo y acción”, *Dialegethai. Revista telemática de filosofía*, [en línea] 4 (2013), disponible en <https://mondodamani.org/dialegethai/> [Fecha de la última consulta: 15/09/2021].

crear un personaje, o una atmósfera, o de atrapar algún matiz insólito del alma o de la realidad exterior, el detalle narrativamente potente, significativo, de esos que leemos varias veces (o quizá solo una vez) y y no olvidamos nunca²³¹.

A todo ello conviene añadir que Camus, al igual que Landero, también despliega en sus escritos un rico abanico de técnicas genuinamente kafkianas, sobre todo, la transfiguración insólita de lo cotidiano, la indeterminación, la estética de la incertidumbre y un largo etcétera de recursos que ya se han analizado anteriormente. Procede matizar que estos rasgos de estilo que Landero comparte con Camus no provienen originariamente del escritor francés, sino que ambos los han heredado del Franz Kafka. En este sentido, Juventino Caminero vincula a Camus con el existencialismo kafkiano y, aunque advierte que es menos laberíntico, ya que “le interesa el concepto más que el símbolo”²³², destaca que la manera de modelar a los personajes es muy similar: “Con toda verdad podemos decir con solemnidad que Meursault es un solitario insolidario, parecido a personajes kafkianos como Gregor Samsa”²³³.

²³¹ Luis Landero, “La sombrilla de Emma”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 688 (2007), p. 9.

²³² Juventino Caminero, *Literatura española del siglo XX. Corrientes, teoría, sistema y glosa*, Bilbao, Universidad de Deusto, 1992, p. 194.

²³³ *Ibid.*, p. 226.

6. EL ABSURDO POSTMODERNO LANDERIANO O EL ABSURDO NEGOCIABLE

No se puede negar, como se ha podido ir apreciando, que Luis Landero está fuertemente influido por el absurdo, sobre todo kafkiano y camusiano; pero la obra de este extremeño afincando en Madrid carecería de la singularidad que posee si no fuese porque, además de conocer y asumir la tradición, sabe reelaborarla de un modo personal. Así pues, tanto como reconocer la importancia de las influencias y las deudas consiguientes que mantiene con los autores referidos, conviene destacar las desviaciones más relevantes que establece con ellos en la creación de su personal microcosmos. Para ello, no se puede olvidar que toda obra artística debe inscribirse en el contexto histórico-cultural donde se ha producido; por esta razón, el sustrato filosófico del absurdo de Landero se caracteriza por una clara impregnación de levedad, muy propia de la época actual, aspecto que lo distancia de aquellos dos maestros. Como rasgo personal y distintivo conviene destacar que, para Landero, el absurdo puede combatirse negociando con la vida en cuya negociación el poder de la narración es indiscutible, de ahí que se pueda enmarcar al escritor extremeño dentro de un “absurdo negociable” o en la espiral de “tedio de la mortadela”, por decirlo en términos faronianos. Como el mismo autor afirma en una entrevista concedida a Santiago Velázquez Jordán, los modelos son sin duda importantes, pero no hay que estancarse en ellos, sino buscar un camino propio:

Yo he tenido una etapa onettiana, como he tenido etapas en que imitaba a otros autores. Lo cual no me parece mal. Como aprendizaje para escribir está muy bien, te permite identificarte con un autor y escribir a su modo, aprendes técnicas, manejos propios del lenguaje, giros, recursos, etc. El mundo balbuciente del

principio cuando estás aprendiendo a escribir, se puede perfilar con esos modelos. Es ver tu propio mundo con el molde de un maestro. Claro, no hay que quedarse ahí, sino buscar tu propio camino²³⁴.

Advertidos por el propio autor, procede analizar las características que diferencian el absurdo landeriano de la concepción desarrollada por Kafka y Camus, muchas de ellas fruto de la postmodernidad y otras vinculadas a su visión personal de entender el universo narrativo, como se explicará seguidamente, características que reflejan una visión particular de su manera de entender el absurdo.

6.1. El absurdo postmoderno en la narrativa landeriana

Para el estudio de este aspecto, se tendrán en cuenta las características de la novela postmoderna estudiadas por Lozano Mijares²³⁵, ya desgranadas de manera teórica en el apartado de los fundamentos de análisis, que ahora se aplicarán a la narrativa landeriana para destacar la interrelación de su obra con el contexto histórico-cultural de producción. Las características especificadas en dicho estudio, que se reflejan de manera reiterada en la narrativa de Landero, son la consideración del mundo como problema ontológico, la decantación por los espacios heterotópicos y la confusión temporal. Pueden también detectarse fácilmente el uso de la parodia en conexión con la presencia de la cultura de masas y la metaficción como macroestructuras del antidiscurso postmoderno, así como la polifonía, la carnavalización y la intertextualidad en relación con las microestructuras de dicho antidiscurso, todo ello vinculado a la (re)unión de la novela con la vida.

²³⁴ Santiago Velázquez Jordán, *op. cit.*, en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero20/landero.html>. [Fecha de la última consulta: 28/10/2019].

²³⁵ Cfr. María del Pilar Lozano Mijares, *La novela española postmoderna, op. cit.*

6.6.1. El mundo como problema ontológico

Este rasgo, genuino de la novela postmoderna, obedece a que, en la actualidad, los referentes se han desvanecido y dificultan al autor el proceso de mimesis. Por esta razón, la realidad se presenta desdibujada y, puesto que el autor no encuentra una explicación de la realidad referida, concentra su punto de vista en los aspectos lúdicos e irónicos, y particularmente en la modalidad paródica.

Son representativos algunos de los títulos del autor que reflejan la explotación del campo semántico de lo lúdico, como se aprecia ya en su primera novela, *Juegos de la edad tardía*, o de las isotopías semánticas de lo mágico, por ejemplo, en *El mágico aprendiz*. Que Landero plantea la vida como un juego, es más que evidente, puesto que en todas sus novelas los personajes parecen seres-niños que luchan por las ilusiones perdidas. No sorprende, por ello, que recurra al tema de la “impostura”, implicado en el juego de querer ser otro. De este modo, se dice de Gregorio Olías que “sobre el organillo se amontonaba su indumentaria de impostor” (35), jugando a ser el poeta bohemio “Faroni” y, a veces, hasta detective:

Todos los días salía de casa subiéndose sus imaginarias solapas de espía, un cigarrillo colgado del labio y la mirada esquinada de astucia. Deteniéndose en los escaparates y simulando curiosidades imprevistas, angulando reojos, hurtando el perfil, burlando persecuciones y salvando emboscadas, vencía sin novedad la primera etapa del trayecto. A partir de allí, le esperaba otra suerte de peligros. Si aguardaba la luz verde para cruzar una calle y se ponía a su altura una mujer con alguna prenda negra, perdía una baza de semáforo. Si azul, ganaba el derecho a acelerar el paso durante un minuto. Si alcanzaba a un transeúnte ciego o cojo, no podía adelantarle mientras no lo liberase algún hombre con un peso a la espalda. Quedaba cautivo de una plaza si la estaban regando o había un niño con gorro, y no podía franquearla hasta que cruzase un perro o levantase el vuelo una paloma. Pero si el perro se paraba a hacer una necesidad, también él debía pararse y

contener la respiración, pues en caso contrario las reglas del juego lo obligaban a retroceder hasta encontrar una monja o cualquier otra persona uniforme. Por momentos, la vida le parecía apasionante (89).

Por su parte, Esteban, el personaje más inocente²³⁶ de *Caballeros de fortuna*, se complace en jugar a ser rico y poderoso a su manera; Matías Moro, a ser un pez gordo en el mundo de las finanzas; Raimundo, el primo de Emilio, a convertirse en un guitarrista de renombre; Marcial, a llegar a ser escritor y filósofo para conquistar a Pepita, etc. Todos estos personajes hilan sus destinos al afán de ser otros a través de unas aventuras, en apariencia insignificantes, que acaban siendo un simple juego para escapar del tedio. Es lo que podemos llamar la magia de la cotidianidad que entraña lo que de Raúl Nieto de la Torre denomina “la épica de lo cotidiano”²³⁷.

El elemento mágico irrumpe en su primera novela con la aparición de don Isaías quien, como si fuese el mismísimo diablo vestido de mago, intercambia con su tío Félix un diccionario, un atlas y una enciclopedia por un lote de novelas y cuentos:

«Cierro el trato, los tres libros grandes por este lote». Me asustó su voz de pronto ronca, como de tahúr. Por estar a la altura de las circunstancias, acepté, y para que no pensara que yo era un charlatán sin sustancia. Así que agarró el lote, se arrebujó en la capa con un movimiento que parecía que iba a desaparecer bajo tierra, se puso los guantes sin ninguna prisa, dio una cabezada de artista y no volví a verlo nunca más (44).

El papel de lo hipnótico destaca sobremanera en el personaje de Manuel Tejedor, personaje de *Caballeros de fortuna*, que parece estar dormido después de la muerte de Florentino, por lo que “al principio vino un médico forastero con barbas ilustradas.

²³⁶ Esta cualidad de los personajes de Landero has sido destacada por Raúl Nieto de la Torre, “En el nombre de la inocencia”, *Revista Cultural Turia*, 121-122 (2017), pp. 173-182.

²³⁷ Cfr. Raúl Nieto de la Torre, *El héroe de ficción y las ficciones del héroe en la obra narrativa de Luis Landero*, op. cit.

Lo golpeó con un martillito en las rodillas, le dio unas guantaditas medicinales en la cara y lo interrogó después de hacerle unos pases de magia en los ojos” (30).

Matías Moro, en *El mágico aprendiz*, recuerda las conversaciones que tenía de pequeño con su madre y compara los movimientos de su primogénita con el juego de la oca: “Y ella zurcía y remendaba ropa, fregaba la loza, limpiaba el polvo, hacía las camas, iba y venía sin pausa, y a veces se quedaba prisionera en una habitación, adelantaba, retrocedía, regresaba al principio, la mandaban de aquí para allá como el juego de la oca” (21). Asimismo, se compara al personaje con un rey mago cuando, en su deambular por las calles, reflexiona sobre su crisis existencial: “echó a andar hacia aquel rumbo, como un rey mago siguiendo a la estrella, con la idea de regresar a casa sin prisas, rodeando, dando tiempo a que se disiparan las brumas del alcohol y a que la voluntad le ganase la delantera de los fantasmas de esa noche” (22-23). Esta atmósfera mágica con la que comienza la novela –e insistimos en la relevancia del título– reaparece al final de la obra, cuando, después de haberse aventurado a montar una cooperativa con sus compañeros, y después del consiguiente fracaso, el jefe les da la oportunidad de volver al principio sin rencores, recuperando así sus puestos de trabajo. Por este motivo, el narrador cierra la novela con las siguientes palabras: “Por inexistente, por prodigioso, por absurdo, aquel había sido en verdad un año que algo tenía de mágico” (408).

En *El guitarrista*, el juego está presente en la relación amorosa entre Emilio, Adriana y don Osorio. En una ocasión, Adriana cuenta a Emilio las argucias de su marido para vigilarla:

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 (161).

Por otra parte, la magia de la impostura en el debut del primo Raimundo como guitarrista es descrita como un “milagro”, pues, a pesar de ser un principiante, debuta como un triunfador:

Ahí la gente lo celebró con aplausos y risas, de modo que yo me animé y, sin haberlo ensayado, guiado solo por la potencia del instante, me puse a esbozar un bailecito [...]. Tú lo has dicho muy bien, es extraño. ¿De dónde me habrían salido a mí todos esos recursos, toda esa inspiración. Si hay milagros, Emilio, ese fue uno de ellos (61).

Tomás Montejo, en *Hoy, Júpiter*, experimenta súbitamente los efectos de un estado mágico cuando habla de sus primeros encuentros con Teresa:

Se siente torpe, desabrido, ridículo. 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 [...] y entonces habla de 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 (69).

Asimismo, el tono irónico del protagonista de *Retrato de un hombre inmaduro* acaba por descubrir su impostura, pues, a pesar de verse como un ser miserable, tiene

arrebatos en que presume de su liderazgo moral: “He aquí un hombre en verdad intachable, decían finalmente de mí, rendidos ante las evidencias. Y lo era, créame. No haga caso de mi tonillo irónico” (14)²³⁸. Para este personaje, la vida parece estar regida por el componente lúdico, tanto en sus aspectos positivos como en los negativos, como deja entrever la siguiente reflexión: “¿Le parece absurdo, además de cruel? ¿Le escandaliza ese acto gratuito o estúpido de la violencia? Y sin embargo era solo un juego, en el fondo algo cómico, casi cosa de niños” (30). Similares reflexiones quedan reflejadas a lo largo de la novela sobre el aspecto mágico y esotérico de la realidad, como se aprecia a raíz del altercado vivido en plena calle de Madrid:

Y ahora escúcheme bien y admírese de lo esotérico que es esto de vivir. En toda aquella avenida solitaria de pronto vi al músico parado en una esquina. Estaba de pie, completamente ido, y con una cara celestial de felicidad, como cuando era niño y se quedaba absorto en las alturas. Lo llamé y no respondió. Era como si viviese en otra dimensión. Un poco a la fuerza, lo fui llevando del brazo hacia lugar seguro. Y él caminaba como sonámbulo, o como si fuese sobre las aguas, sin atender a mi presencia, con la vista puesta en algún punto incierto del vacío (46).

También Lino, el personaje central de *Absolución*, coquetea con la impostura al presentarse como un hombre loable que defiende a una mujer maltratada por su pareja; y en su caminar errante por las calles, mientras se cuestiona su propia identidad y su existencia, la ciudad parece tenderle una trampa mágica:

²³⁸ Resulta esclarecedor lo que advierte W. C. Booth en *Retórica de la ironía*, Madrid, Taurus, 1986, p. 13: “La ironía se contempla como algo que socava claridades, abre vistas en las que reina el caos y, o bien libera mediante la destrucción de todo dogma o destruye por el procedimiento de hacer patente el ineludible cáncer de la negación que subyace en el fondo de toda afirmación”.

Se apresuró en su busca, y al revolver la senda se quedó atónito, parado ante un espectáculo inesperado y singular. Toda una ciudad se extendía ante él, una ciudad oculta, como surgida de la nada por la magia de un genio, como en los viejos cuentos de *Las mil y una noches* (251).

En *La vida negociable*, Hugo considera un hallazgo milagroso el haber encontrado el local ideal para montar su peluquería: “No, no se trataba de una fantasía. Las cosas a veces eran así de sencillas, así de milagrosas” (242); y califica de “hipnótico” (245) el encuentro y desaparición del brigada Ferrer, como si fuese obra de un prestidigitador en pleno espectáculo:

Y en cuanto al brigada Ferrer, tan milagrosamente como había aparecido, y después de darme una bofetadita en la cara y de encender un cigarrillo en su larga boquilla de ámbar, envuelta la cara en una nube de humo, desapareció, como si su presencia hubiese sido solo una ilusión (246).

La magia adquiere un papel relevante en *Lluvia fina* desde el momento en que Aurora y Gabriel comienzan a conocerse, ya que comparan su camino hacia la felicidad con un “bosque encantado” y un juego de niños en el que llevan dando vueltas “erráticos e incrédulos” veinte años sin alcanzar ese futuro feliz, lo que será determinante para el desenlace final de la novela:

Y como Aurora dio su conformidad, quedaron otras tardes, y así, poco a poco, él le fue proponiendo guiarla por el camino de la felicidad, y ella aceptó y lo siguió dócilmente, y los dos se internaron en el futuro como en un bosque encantado donde acechaban multitud de peligros, él delante, llevándola de la mano para protegerla de cualquier amenaza, como si fuese una niña o una criatura inerme, algo precioso y frágil que había que conducir con enorme cuidado, y de esta forma y paso a paso, he aquí que llevaban veinte años avanzando por aquel camino,

pero sin llegar nunca a ninguna parte, cada vez más erráticos e incrédulos, y ya perdido definitivamente el norte de la felicidad (16).

En *Una historia ridícula*, el elemento lúdico se aprecia en la manera de relacionarse Marcial con otros personajes. Así, por ejemplo, confiesa que todo lo que hacía con su amigo Cordero era un juego, lo mismo que cuando se presenta en casa de Pepita como invitado de la tertulia; y lo manifiesta de forma explícita en el propio desarrollo de la acción: “la vida es todo juego” (266). Un juego conectado con el mundo de lo mágico, tan presente en esta novela desde el principio cuando el personaje cree tener unos poderes sobrenaturales para desgraciar a las personas que odia, lo que se manifiesta al final mismo de la novela, como se comentará más adelante.

Por esta fusión entre los elementos reales y mágicos, hay críticos que califican la obra de Landero de “realismo-fantasía”, como Antonio Zoido, infiriendo este término de las palabras pronunciadas por el propio autor:

También le hemos escuchado que sus preferencias en cuanto al concepto tendencial de la novela, no estuvieron nunca ni por el realismo seco y a ultranza, eminentemente folletinesco, ya en decadencia, ni por la novela-ensayo o la histórica, ni tampoco por la exclusiva fantasmagoría, sino por el realismo y la imagen que se imbrican. El realismo-fantasía. Esta preferencia nos sirve de brújula certera para adentrarnos en su creación²³⁹.

En este mundo, planteado como problema ontológico, habitan personajes absurdos incapaces de dar coherencia a una realidad condenada inevitablemente al fragmentarismo y a su coexistencia con la fantasía, donde los planos se superponen

²³⁹ Antonio Zoido, “Una novela importante. *Juegos de la edad tardía*, de Luis Landero. Singularidad de una novela para calificar a un autor y su obra”, *Revista de Estudios Extremeños*, 49 (1993), p. 737.

y se confunden. Es lo que Jameson ha denominado “sujeto esquizofrénico”²⁴⁰, un personaje que se inclina más por la evocación de la palabra que por la reconstrucción de una narración segura percibida como un todo unitario.

Este juego tan cervantino entre realidad y fantasía es una constante en la obra landeriana desde sus inicios. Un ejemplo esclarecedor de “sujeto esquizofrénico” por su inestabilidad emocional es Gregorio Olías. Aunque este personaje inaugura el tema de la impostura como un juego para escapar de la rutina, conforme avanza la acción el personaje ficticio, Faroni, llega a devorar al real, Gregorio Olías, hasta tal punto que ficcionaliza los espacios reales de la ciudad, como por ejemplo, el Café Hispano Exprés, al que bautiza con el nombre de Café de los Ensayistas, cuya descripción ofrece una deformación esperpéntica entrevista a través del juego de espejos valleinclanesco y el vidrio de la copa de anís:

Caminó de arriba abajo, echando miradas furtivas. Al fin se decidió a entrar, se deslizó por la puerta giratoria y pidió una copa de anís. Desde el mostrador, la distancia había hecho una de las suyas y ahora los artistas parecían más pequeños: parecían componer una estampa de porcelanas pastoriles en torno del Pesebre, pero a la vez habían ganado en importancia, pues un espejo los repetía en sus verdaderas dimensiones y, a través de otros espejos, proyectaba sus gestos sobre un fondo de columnas, molduras y rosetones. Por entre las vetas del anís, los estuvo mirando largo rato. Un agua gris o sucia había ido bajando hasta la altura de sus caras, emborronándolas como en un sueño (189).

Sin abandonar el café, puede apreciarse la superposición de espacios reales y ficticios a la que antes nos hemos referido en el siguiente fragmento:

²⁴⁰ Cfr. Frederick Jameson, *El postmodernismo o la lógica cultural del postmodernismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1995.

Aquel era, pues, el café de sus ensueños nocturnos, al que él, por su cuenta, había llamado el Café de los Ensayistas. Aquel el mundo que tanto añoraba Gil. Allí (no había púlpito ni estrado, ni había nada que delatase la solemnidad del lugar) lo habían aclamado al grito de “¡Qué hable Faroni, el poeta, el ser infausto, el viajero universal!”. Le pareció que toda aquella gente eran intrusos, o que Gil estaba loco, o que la tertulia se había disuelto hacía muchos años. Buscó en vano el cuadro con el faro de mar. Los sofás, que en tiempos de Gil fueron rojos, ahora eran verdes, tal como él los había inventado [...]. Aquel era, pues, el lugar que tan laboriosamente había recreado para Gil (189-190).

Otro ejemplo representativo, extensible al resto de personajes de la segunda novela de Landero, es el que ofrece don Julio cuando duda de si pertenece a la élite o a la masa; es decir, al confundir la realidad con su propia ficción:

¿No sería que él era parte de la masa y no élite, como rumbosamente había dado por supuesto? Al rato, agotado por los trabajos de la extrañación y de la duda, miraba arriba con la vista ya desgobernada y se quedaba viendo los techos encumbrados, con bóvedas y claraboyas, que hacían allí arriba un acuario con tornasoles por donde volaban las golondrinas, y cuando quería darse cuenta la conciencia se le había llenado ya de imágenes asiáticas, y de crujir de naves y de barritos de elefantes. Entonces salía del devaneo, resoplaba y decía: “Aquí no hay nada extraño ni maravilloso que observar”, y seguía su camino (19).

Matías Moro, en *El mágico aprendiz*, superpone los problemas de percepción sobre su persona cuando se reconoce dudando de su identidad hasta el punto de creer que se ha vuelto loco:

Saludó con un dedo y, antes de salir, pasó por el baño, y mientras orinaba miró en un espejo roñoso su expresión bobalicona de ausencia, suspensa en su propio acontecer como queda el campo después del aguacero, y entonces, con ese cándido extrañamiento que produce el alcohol al final de la noche, creyó detectar rasgos ajenos en su cara, rasgos sobrevivientes a otra edad o a una vida anterior,

y de pronto recordó que eso mismo le pasaba cuando era niño y temía haberse vuelto loco sin saberlo (21).

La locura subyace en el asesinato acaecido en la novela, que desencadena en este personaje el deseo de inmiscuirse en los problemas de la comunidad de Martina, su amor platónico. En la escena en que una de las vecinas cuenta a Matías lo que había oído aquella noche del crimen, mezcla las palabras de los habitantes del bloque con las de los personajes que aparecen en la televisión:

De entre todos aquellos gritos, doña Paula recordaba algunos (“¡Te pido que me escuches por última vez!”; “¡aquí nadie mata a nadie ni siquiera el capitán Black (o Bleck)!”, “¡y pensar que todo empezó con las mariconadas de don Rodrigo!”; “¿te atreverás a ponerme la mano encima?”; “¡mírala, allí la tienes!”; “¿a qué esperas para irte con ella de una vez?”; pero no sabría decir de dónde provenían unos y otros.

Luego hubo un corte publicitario y el padre y el hijo empezaron a luchar. Se oyeron golpetazos, forcejeos, arremetidas, y un fragor sordo de objetos desplazados. Doña Paula estaba amodorrada y pensó al principio que sería el televisor de algún vecino, donde pondrían una de esas películas de tiroteos, chirridos de neumáticos y puñetazos, pero enseguida intuyó que no, que debían de ser ellos, y entonces se levantó alarmado pero aún indecisa, y en el momento en que rodeaba la camilla acabó el bloque publicitario, la pantalla se quedó en negro y hubo un silencio general (43).

Emilio, el guitarrista, afirma vivir en un constante estado de duermevela en el que confunde reiteradamente el sueño y la realidad:

Y no sé cómo, pero el caso es que, de tanto madrugar y trasnochar y de no parar nunca, llegó el momento en que aprendí a quedarme medio dormido a cualquier hora y en cualquier sitio y a vivir así, al borde mismo de la realidad. Aprendí por ejemplo a cerrar un ojo o a tapármelo con una mano, en trance de gran pensador,

y me dormía con ese ojo y con toda esa parte del cuerpo, mientras que el otro ojo y la otra parte quedaban despiertos y al acecho. A veces no sabía bien si veía de verdad las cosas con un ojo o las entresoñaba o me las figuraba con el otro. Y lo mismo me pasaba con el oído y con la mente (17).

En *Hoy, Júpiter*, Bernardo, el niño que arrebató desde la infancia el puesto en el hogar a Dámaso, se complace en la impostura desde que consigue embaucar al padre de este con sus habilidades. Cuando después se marcha con Natalia, hermana de Dámaso, la pareja construye un mundo lleno de fantasía para el padre, inventándose una vida de lujo y ensueño, llena de triunfos, que documentan con fotografías enviadas desde diferentes países, pero que, como luego descubrirá Dámaso en el capítulo 6 titulado “La doble vida del Gran Berny Pérez”, se han realizado en los escenarios caseros de su piso de Madrid. En efecto, la casa de Bernardo era puro teatro, como su vida misma, según refleja el siguiente fragmento:

Los pasos se perdieron escaleras abajo. Solo entonces encendió Dámaso la linterna [...]. Una gran parte del salón estaba convertida en una especie de retablo, formando un recinto propio, como el escenario de un teatro o la capilla de un templo [...]. Dámaso al principio no entendió nada. Veía sin entender, y los ojos se les extraviaban en aquella diversidad de objetos desparejos que le eran familiares y al mismo tiempo extraños, misteriosos. Cubriendo las paredes y parte del techo había decorados y fotos gigantes. Los decorados estaban pintados con la estética ingenua y vehemente de los clásicos cartelones de cine. Dámaso vio fondos urbanos, entre ellos algunos inconfundibles de París, de Nueva York, de ciudades exóticas del Lejano Oriente. Veo una playa paradisíaca, un velero, la cabina de una avioneta, la perspectiva de una selecta y espaciosa sala de fiestas, con escenario y pista de baile. Aquí y allá, vio indumentarias que tenían algo de carnavalesco: entre otras, un ropón completo de abogado, un vestido femenino de noche, con sus zapatos de tacón de aguja y un bolsito dorado de metal, un traje de amazona, un esmoquin blanco. También un laúd, una guitarra, un teclado

eléctrico, unas maracas, una armónica. Y sombreros de fieltro y ala ancha, de paja, de lona, y una gorra marinera, y una pabela con la sombrilla a juego (371).

En el capítulo siguiente, “Víctimas y verdugos”, Dámaso termina de entender toda aquella farsa tras la confesión de Bernardo y, a partir de ese momento, deja de verse como una víctima y de odiar a aquel hombre, dándose cuenta de que la verdadera víctima era el impostor. Este desenlace, presentado con trazos grotescos, resulta entrañablemente humano. En este sentido, Ruiz de Aguirre sostiene que los personajes de Landero viven inmersos en los problemas cotidianos y, aunque aspiran a lo sublime, derivan a lo grotesco. Sin embargo, Landero consigue ofrecer una visión muy personal de la condición humana gracias a la comprensión, muy cervantina, con que dulcifica la deformación esperpéntica y grotesca implicada en las técnicas urdidas, como indica Ruiz de Aguirre:

Landero ha sabido recuperar esta tradición y darle un aire nuevo, de clara inspiración cervantina, pero de innegable aliento personal. Por medio de lo grotesco y el humor que emana del carnaval es capaz de enfrentarse a los problemas esenciales del ser humano, y también a los conflictos de sus contemporáneos con una sonrisa cargada de burla a la vez que de comprensión. Un nuevo esperpento con toda la grandeza del esperpento clásico, pero mucho más humano.

Grotesco, sí, pero grotesco compasivo.²⁴¹

Como en las novelas anteriores, el sujeto esquizofrénico reaparece en *Retrato de un hombre inmaduro* y en *Absolución*. Los personajes de una y otra novela, inestables emocionalmente, tienden a la confusión entre la realidad y los deseos. El personaje de *Retrato de un hombre inmaduro*, que reconoce su propia inestabilidad y su

²⁴¹ Alfonso Ruiz de Aguirre, “Grotesco compasivo y carnaval en la narrativa de Luis Landero”, *Confluente*, 7 (2015), pp. 165-166.

aspiración a ser un líder moral, confiesa tener “bruscas alucinaciones de la identidad” (9). Este conflicto de identidad, expuesto por el mismo personaje al principio de la novela, conecta con el tópico de la vida como sueño, donde la retórica de la incertidumbre proyecta una visión ambigua y caleidoscópica de la realidad que nos está contando: “¿Que si me había dormido? No, qué va, cómo me iba a dormir. Estaba acordándome, no sé por qué, de un anuncio que leí hace unos años mientras hacía cola en la panadería de Lucas” (9). No deja de ser curioso que incluso el protagonista adquiera un cierto halo de santo a pesar de su ambigüedad moral. Al respecto, Teresa González Arce indica que “la santidad, pues, marca este retrato en el que la proeza principal, el verdadero milagro, es la fantasía que eleva al narrador por encima de su condición de individuo”²⁴².

La misma aspiración a ser un líder moral se encuentra en Lino, el personaje central de *Absolución*, como ya hemos mencionado en varias ocasiones. Lino se debate entre una vida sedentaria o nómada que desde joven resuelve deambulando por la ciudad, incluso cuando tiene una cita con alguien y decide no acudir, porque le había estado siempre rodeado de la misma gente. Es ilustrativo el primer fragmento de la primera parte donde se narra una visita programada con don Gregory:

¿Y qué pensaría la gente al verlo deambular con sus rarezas por aquellos parajes? Con sus rarezas, sí, porque tenía la impresión de que el mundo le hablaba, y él debía obedecer de inmediato sus peticiones o sus órdenes. Crúzame deprisa y sin respirar, le decía un puente; no se te ocurra pisarme, lo advertía una losa cuando ya iba a apoyar en ella el pie, de forma que tenía que saltar en escorzo para desairarla; ¡detente y mírame al menos lo que tardas en contar hasta cien!, lo amenazaba con el ceño la estatua de un prócer; tócame, le suplicaba el tronco de un árbol o una farola desde la otra acera, y él no podía bajo ningún

²⁴² Teresa González Arce, “El *Retrato de un hombre inmaduro* de Luis Landero”, en Irene Andrés-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *Cuadernos de narrativa. Luis Landero, op. cit.*, p. 221.

pretexto desoír aquellas peticiones. Estaba lleno de rituales y manías, y a veces los viandantes se paraban, curiosos, asombrados para verlo pasar (20).

El fragmento deja al descubierto un personaje maniático con la personalidad propia del sujeto esquizofrénico, cuya visión del mundo resulta deformada al establecer con los objetos de la realidad circundante una relación como si se tratase de personas. Todo ello dota al personaje de un toque extravagante que roza lo ridículo.

Si era invierno, iba encogido y arrebujado en el abrigo, las manos hundidas en los bolsillos, y al pasar por los descampados se le ensuciaban las botas y se le hacían pesadas con el barro, y entonces su andar torpe, como de buzo, debía de darle a su imagen un aire entre risible y lastimoso (21).

Incluso, por momentos, el personaje sufre unos desarreglos lingüísticos propios de las alucinaciones:

Por si fuera poco, a veces no controlaba el flujo verbal que, tras burlar a la conciencia, le venía libre y suelto a los labios. Decía cosas absurdas, monstruosas: “Alegres culos se mueven hacia oriente”, por ejemplo, o “A otro cómputo con ese gallo” (21).

No debe desdeñarse que el autor quiera con ello hacer una parodia del lenguaje surrealista, movimiento que Luis Landero confiesa tener en su punto de mira:

Hay varios movimientos en el siglo XX que son importantísimos: uno es el expresionismo alemán, para mí, y el surrealismo. El expresionismo alemán más todavía, pero el surrealismo, a pesar de que no produjo obras maestras, de algún modo se ha infiltrado en todas partes. El surrealismo fue un *boom* que desapareció, pero de algún modo se infiltró y está en todas partes ya²⁴³.

²⁴³ Entrevista a Luis Landero, *op. cit.*, reproducida en anexo, p. 400.

Lino no se resigna a ser un mero espectador del mundo y así, oscilando en el juego de las dicotomías entre vida y teatro, vida y literatura; en definitiva, realidad y ficción, comienza a construir el sueño de la aventura:

Y Lino pensaba en los buscadores de oro de las películas del Oeste, y cuando volvía del idilio de aquellas o de cualquier otra ensoñación, a veces tenía que respirar a fondo para salir a flote de la angustia que le producía su futuro: “Es verdad, qué va a ser de mí, cómo me ganaré la vida”, y por más vueltas que le daba no conseguía imaginarse una profesión propicia para él. Y, sin embargo, algún papel en la vida estaría llamado a representar; no era posible que hubiera venido al mundo a ser un mero espectador” (49).

Con ambiciones similares, Hugo, en *La vida negociable*, sueña con llevar una vida nómada en Australia, parecida a la que ha visto en las películas de aventuras. Desde el comienzo de la novela, se presenta como un niño lleno de ensoñaciones que parece habitar en otro mundo, siempre viviendo en la duda, la indeterminación y la vaguedad, como si estuviera en un sueño:

Pero tanto en esa como en todas las clases, yo enseguida perdía el hilo de las exposiciones, me distraía con cualquier cosa, me adormecía, me perdía en mis ensueños. ¡Y qué lío de cuadernos y de apuntes confusos y atrasados tenía siempre! Todo lleno de tachones y de frases sin rematar. [...] Y por más que mi madre me ayudaba con los deberes, me explicaba las cosas despacito, me prometía regalos y me amenazaba con castigos, no había manera de que yo me reconciliara con la disciplina, con el colegio, con las cosas bellas que hay en el mundo. Y no obstante, yo pensaba: Si yo me pusiera a estudiar, seguro que sería el número uno del colegio, y lo mismo si me pusiera a tocar el piano o hacer versos. Pero a mí no me interesaban esas cosas, yo estaba llamado a otro tipo de tareas, de misiones, aún no sabía cuáles, y entretanto lo que me gustaría era abandonarme a mi mundo impreciso, lleno de incitaciones y de vagas promesas (16-17).

Los sujetos esquizofrénicos son asimismo recurrentes en *Lluvia fina*. La figura de Gabriel presenta una personalidad desdoblada hasta el punto de que su mujer afirma no conocerlo después de tantos años. Lo mismo ocurre con ella, Aurora, una mujer ecuánime, dulce, aparentemente feliz en su papel de esposa, madre y maestra, pero embargada por un vacío existencial que disimula sobremanera y que acaba desestabilizándola. Aurora comienza a mostrarse preocupantemente distraída, como inmersa en un estado de locura y, de la misma manera que Lino, oye voces “en un lenguaje extraño, en una bulla de crepitaciones, de pitidos de alarma, de chillidos, de balbuceos, de palabras rotas, como las interferencias de esas emisoras de radio que transmiten desde lugares muy lejanos” (17-18).

Andrea, la hermana de Gabriel, un personaje que adquiere relevancia a pesar de no tener un protagonismo central debido a su personalidad excéntrica y sus intentos de suicidio, sueña con ser mística, cantante de rock, tener amigos en el infierno. En definitiva, Andrea siempre vive entre la realidad y la ficción, la vida y el sueño, la locura y la cordura. De este modo reproduce Gabriel la conversación telefónica mantenida con su hermana a su mujer, Aurora:

Y entonces me contó más o menos lo que yo ya sabía, que era animalista y ecologista, que hace voluntariado en hospitales y orfanatos, que cree en la medicina natural, que va a conciertos de música, que hace senderismo..., y que sus verdaderos compañeros no son los de la estafeta sino otros muy distintos, gente que bordea los límites, que cabalga con el diablo al lado, gente que ha vuelto del infierno, y que una vez fueron los reyes del inframundo..., y todo eso me lo dice así, con esas palabras, para que me entere de que ella vive la vida de verdad, de primera mano, y no como yo, que me dedico a leer, a enseñar y a filosofar, orgulloso y metido en mí mismo, acogido a la razón y de espaldas al mundo y al dolor de la gente (85-86).

En *Una historia ridícula*, Marcial refleja también las particularidades del sujeto esquizofrénico. Desde el principio de la novela, se observa que es un personaje raro y extravagante. Ya en el primer capítulo confiesa que juega a entrevistarse a sí mismo o a imitar a diferentes tipos de persona. Además, alude a un tal doctor Gómez que, aunque no especifica quién es, puede inferirse que se trata de un psicoanalista, pues lo anima a desahogarse y a escribir una “narración confesional”. Es asimismo un personaje de complejas relaciones interpersonales, que se muestra angustiado por las ofensas de los demás lo que, en ocasiones, lo empuja a actuar de manera impulsiva y temeraria:

Hubo un tiempo en que las ofensas recibidas eran para mí un tormento continuo. Las tenía clasificadas en la memoria, y las revisaba y estudiaba a menudo, no podía evitarlo, y vivía, como digo, obsesionado y angustiado por ellas. De niño fue así, y también de adolescente y de jovencito. Muchos, además, se complacían en injuriarme y hacerme sufrir. No he sido nunca ni vigoroso ni valiente, aunque sí temerario, precisamente porque en mi cobardía, en mi desesperada cobardía, mi falta de coraje me deja expuesto a arranques incontrolados de temeridad (26-27).

Como el resto de sujetos esquizofrénicos de Landero, Marcial es un personaje que vive en la impostura para enamorar a Pepita, sufre crisis de identidad y compara la vida con el teatro, en el que actúa ante la amada como un comediante:

Me puse entonces a examinar críticamente mi conducta durante el evento, y lo primero que encontré, y me maravilló no haberlo visto antes, es que yo no era realmente tal como me había mostrado ante Pepita aquella tarde. Es decir, había dado una imagen falsa de mí mismo, una pobre imagen de comediante, como esos que van de joviales por la vida, como si fuesen profesionales de la simpatía y el optimismo, y a los que yo odio desde niño (55).

La actuación en que resuelve su comportamiento lo convierte en un personaje contradictorio, ambiguo y, sobre todo, mortificado por la duda:

Escarbando más hondo en los recuerdos de esa tarde, conseguí rescatar nuevos vestigios inadvertidos hasta entonces. ¿O es que no creí captar en cierto momento un brillo irónico en los ojos o un frunce despectivo en la boca de algunos de los integrantes del corro? ¿Lo descubriría ahora o se trataba de un añadido inspirado en mi temor a haberme comportado de un modo poco menos que histriónico? (55).

No son estos los únicos rasgos que caracterizan al personaje como un sujeto esquizofrénico, pues también lo definen así otras delirantes manías; por ejemplo, espiar como si fuera un detective privado a su vecino y enemigo Ibáñez; o llevar un bote de veneno siempre en su bolsillo e idear el plan para matar a personas con las que se va cruzando y que considera enemigas, o que simplemente le caen mal; o el discurso altisonante con el que se defiende de los tertulianos en casa de Pepita, porque sospecha que se están riendo de él.

Todos estos personajes son ejemplos de *héroes indefinidos* que, según la caracterización de Nieto de la Torre, representan “un héroe en crisis cuya aventura épica consiste en definirse, en buscar un lugar propio en el mundo”²⁴⁴. Por su parte, Analía Vélez de Villa habla de “ontología inacabada” en la obra de Landero, a la que compara con Luigi Pirandello; tras el análisis de los personajes de Mattia Pascal (*Il fu de Mattia Pascal*) y de Gregorio Olías (*Juegos de la edad tardía*), extrae la conclusión siguiente:

²⁴⁴ Raúl Nieto de la Torre, *El héroe de ficción y las ficciones del héroe en la narrativa de Luis Landero*, op. cit., p. 153.

Todo esto nos permite modificar la esencia misma de la ontología y reivindicar con Pirandello y Landero una ontología inacabada, o aún 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 hacer²⁴⁵.

La crisis de estos sujetos, por otra parte, “supone siempre de una manera u otra la presencia del otro (exógeno)”, como afirma Irina Enache Vic, para quien este enfoque dual “encierra un discurso metafórico sobre la intersubjetividad posmoderna que Landero refleja consciente o inconscientemente en su obra”²⁴⁶.

Por consiguiente, a la luz del análisis realizado, se puede afirmar que los personajes landerianos aparecen modelados de manera difuminada por no quedar su configuración ontológica del todo definida, de ahí que se muevan por una serie de espacios heterotópicos que generan la confusión, puesto que, al desvanecerse el sujeto, también se difumina el tiempo y el espacio.

6.1.1. La confusión temporal y los espacios heterotópicos

El hecho de que los personajes presenten cierta indeterminación ontológica repercute en la concepción y conformación espacio-temporal en que se ubican, un tiempo anclado en el presente y un espacio configurado como un no-lugar.

Aunque los personajes landerianos narren vivencias e historias del pasado, como ocurre en *Retrato de un hombre inmaduro*, siempre lo hacen desde el presente. En este sentido, lo más importante para los personajes es lo que ocurre en

²⁴⁵ Analía Vélez de Villa, “Luigi Pirandello y Luis Landero: hacia una ontología inacabada”, *op. cit.*, p. 239.

²⁴⁶ Irina Enache Vic, “El yo posmoderno y su construcción a través del otro”, en Irene Andrés-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *Cuadernos de narrativa. Luis Landero, op. cit.*, p. 52.

el momento que viven; y, cuando sienten el ansia de metamorfosis debido al hastío existencial, intentan, en la medida de lo posible, recuperar el tiempo perdido, siempre desde el presente, para poder alcanzar sus sueños o ser las personas que desean ser, aunque, a veces, ni tienen clara esa pretensión. Los saltos en analepsis y prolepsis que realizan los personajes en el presente, configuran una serie de anacronías narrativas en cuya red se interpenetran pensamiento y sentimiento, tiempo cronológico y tiempo psicológico como consecuencia del contrapunto y la superposición temporal resultantes, que opera como “un bloque indivisible y confuso”²⁴⁷. Esta confusión temporal, como es fácil deducir, se vincula habitualmente con la memoria y los recuerdos, que el personaje no sabe bien dónde ubicar, pero también con la tensión dicotómica entre la realidad y la ficción, la vida y el sueño, como venimos ejemplificando a lo largo de este trabajo.

Los no-lugares por antonomasia de la novela postmoderna suelen ser las ciudades que, como consecuencia del proceso de globalización, cada vez se asemejan más: centros comerciales, urbanizaciones, estaciones, etc. En el caso concreto de Landero, las novelas están ubicadas mayoritariamente en la gran ciudad, sobre todo en Madrid. Es cierto que, debido al origen rural del autor, aparece entreverada en sus novelas la añoranza por la vida del campo, que dota de connotaciones mágicas; una inclinación por la naturaleza y por las afueras de la ciudad que opera como marcado contrapunto al bullicio propio de la gran urbe. Por esta razón, al margen de los rasgos propios de la novela postmoderna, en Landero

²⁴⁷ Ernesto Sábato, *El escritor y sus fantasmas*, Buenos Aires, Aguilar, 1963, p. 21; reproducimos la cita ampliada: “A esta visión del mundo que tengo obedece la inclusión de ese contrapunto, como también la superposición de los tres tiempos del relato; ya que para mí la conciencia del hombre es atemporal, contiene el presente, lastrado de pasado y cargado de proyectos de futuro, y todo se da en un bloque indivisible y confuso”.

se reitera el tópico de menosprecio de corte y alabanza de aldea con una mirada muy peculiar que imprime su huella en el microcosmos narrativo.

Conviene precisar que estos espacios heterotópicos y globalizados, como es el caso de la ciudad, no carecen de perfiles propios y definidos; así, por ejemplo, a pesar de que las novelas de Landero casi siempre se centran en las calles bulliciosas de Madrid, el escenario no es ajeno al estado anímico del personaje a la manera romántica. María Luisa Viejo Sánchez hace referencia a esta técnica al comentar varias escenas de *Caballeros de fortuna*, y concluye:

El recurso a la identificación de estados de ánimo con el paisaje circundante es utilizado por Landero en muchos momentos de la obra. Por ejemplo, es casi una constante la relación que se establece entre la luz exterior, que distorsiona los objetos, y las vacilaciones interiores del protagonista ante un futuro que se le presenta incierto²⁴⁸.

Es también un rasgo característico de Landero presentar la gran ciudad como un laberinto de calles extraño, incluso mágico, rasgo que lo acerca al gusto por lo intrincado de Kafka, como ya ha quedado analizado y oportunamente ejemplificado. Este laberinto se convierte en una esclarecedora metáfora del ser humano que se encuentra desorientado y sin salida.

En resumen, puede decirse que los espacios globalizados de las ciudades adquieren en Landero un perfil romántico y personal que, cuando así ocurre, aleja a la ciudad de la impersonalidad postmoderna.

²⁴⁸ María Luisa Viejo Sánchez, "Comentario de un fragmento de *Caballeros de fortuna* de Luis Landero", en José Luis García Barrientos y Esteban Torre Serrano (coords.), *Comentario de textos literarios hispánicos. Homenaje a Miguel Ángel Garrido*, Madrid, Síntesis, 1997, p. 415.

6.1.3. Las macroestructuras del antidiscurso postmoderno: parodia y metaficción

La parodia es uno de los recursos que Landero utiliza con más frecuencia. En efecto, en *Juegos de la edad tardía* parodia la figura del bohemio trasnochado con Faroni y, en *Caballeros de fortuna*, el realismo mágico hispanoamericano; en relación con esta última, son concluyentes las palabras del propio autor al reconocer, en la entrevista de El Café Comercial, que con esta obra “intenté hacer algo que no me salió bien, que es una especie de parodia del realismo mágico”²⁴⁹. Tampoco escapan a la modalidad paródica el mundo de las finanzas en *El mágico aprendiz*, las giras artísticas y el mundo del flamenco en *El guitarrista*, el tema de la venganza en *Hoy, Júpiter*, el *road movie* en *Absolución*, la figura del ciudadano ejemplar en *Retrato de un hombre inmaduro*, la superficialidad e hipocresía de las relaciones sociales en la época postmoderna y, de nuevo, el realismo mágico en *Una historia ridícula*. Estas parodias, a veces, se acercan al *pastiche*, como ocurre en *El mágico aprendiz* en relación con *Arte y poesía* de Heidegger, según Vélez de Villa²⁵⁰, o en algunos capítulos centrales de *Absolución* por las semejanzas que mantiene con *El extranjero* de Camus. Conviene recordar, al respecto, que la intertextualidad, en sus diversas variantes, es una de las características que la narrativa landeriana comparte con la novela postmoderna, aspecto así destacado por la crítica en general y sobre el que no insistiremos para no reiterarnos.

Otro rasgo propio de la novela postmoderna, que Landero resuelve con frecuencia mediante la explotación de la parodia, es la atención a la cultura de masas y a la democratización estética. La obra de Landero está influenciada, más

²⁴⁹ Entrevista a Luis Landero, *op. cit.*, reproducida en anexo, p. 388.

²⁵⁰ Cfr. Analía Vélez de Villa, “*El mágico aprendiz* de Luis Landero o cómo poner-en-obra-la-verdad”, *op. cit.*

allá de los autores ya referidos, por dos modelos con un gran peso en la cultura de masas: por un lado, la Historia Sagrada y, por otro, el cine de Hollywood. El propio autor, en la entrevista concedida, advierte:

Mis personajes, en *Juegos* o en esa última [se refiere a *Absolución*] creo que también son todos muy cinéfilos, bastante cinéfilos y, sobre todo, la figura del héroe, que nos han vendido en el cine, que es del héroe en el Oeste, el héroe en el mundo de la mafia, gánsters, detectives de las películas policíacas, pues ese tipo de héroes. Y entonces, como mis personajes normalmente no son gente muy leída, no son especialmente cultos ni intelectuales ni nada de eso, entonces están, a veces, muy influenciados por la tradición del cine, pero la tradición más básica del cine, que es sencillamente la que yo viví en mi adolescencia, los héroes del cine. Decíamos, vamos ver una película de John Ford. No, no, vamos a ver una Gregory Peck, de John Wayne. Íbamos a ver a nuestros héroes²⁵¹.

Por su parte, César Antonio Sotelo insiste en el uso de las modalidades literarias²⁵² humorística, irónica y paródica cuando afirma:

Podemos asegurar que las novelas de Luis Landero conforman un vasto trabajo crítico sobre el mundo y la existencia humana, una labor que se fundamenta, principalmente, en el humor, ligado profundamente a la ironía y la parodia, para conformar un estilo que es a la vez una combinación de ternura, condición *sine qua non* del humor, melancolía, ingenio y una honda preocupación por el hombre²⁵³.

²⁵¹ Entrevista a Luis Landero, *op. cit.*, reproducida en anexo, p. 402.

²⁵² Utilizamos el término con el carácter “adjetivo, parcial y no propósito para abarcar la estructura total de la obra”, asignado por Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*, *op. cit.*, p. 165, para quien estas modalidades son “la ironía [...], la sátira, lo grotesco, la alegoría, o la parodia –que se practican con motivo de distintos géneros–”.

²⁵³ César Antonio Sotelo Gutiérrez, *Humor, ironía y parodia en la narrativa de Luis Landero*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2007, p. 204.

La parodia y el humor sobre motivos diversos relacionados con la Historia Sagrada y las costumbres religiosas de la época emergen como técnicas recurrentes en todas las novelas de Landero. Así lo ejemplifica, en *Juegos de la edad tardía*, la irrupción de don Isaías, como indica oportunamente Ruiz de Aguirre, quien, en su artículo “La religión del diablo en *Juegos de la edad tardía* de Luis Landero”, añade que “este personaje relacionado con lo esotérico no da miedo, porque predomina en su tratamiento la visión carnavalesca, la cual elimina cualquier atisbo de terror y presenta al diablo como un ser divertido, alegre y brillante”²⁵⁴.

Pero quizá el ejemplo más llamativo sea la historia del pequeño Luciano, uno de los personajes de *Caballeros de fortuna* que, a pesar de su corta edad, acaba conquistando a su maestra. Luciano, monaguillo, es descrito con cierta ambigüedad con un halo de santidad y, al tiempo, como un atractivo seductor. Además, el efecto humorístico y paródico resultante se refuerza con la técnica de la muñequización, tan eficaz en el esperpento valleinclanesco:

Tenía ciertamente una linda figura. Era delgado y ágil como un arlequín, y con unos rizos y unas pestañas y un perfil ensimismado de príncipe antiguo que trastornaba a las mujeres. Le bastaba con entornar los ojos y mirarlas desde su hondura angelical y umbría para arrancar suspiros y rubores hasta en las niñas y en las viejas. Ante su inocencia, solo incomparable a su involuntaria capacidad de seducción, a veces pensábamos si no habría sido engendrado en verdad por un santo debajo de una higuera como contaba la leyenda (61).

Esa leyenda, que se cuenta poco después, tampoco está exenta de una buena carga irónica y paródica: la madre de Luciano, Cándida Rebollo, un joven guapa y

²⁵⁴ Alfonso Ruiz de Aguirre, “La religión del diablo en *Juegos de la edad tardía* de Luis Landero: la sabiduría que permite el pacto entre el deseo y la realidad”, *op. cit.*, p. 42. Véase, del mismo autor, *La narrativa de Luis Landero: símbolo, paradoja y carnaval*, Madrid, Pliegos, 2015.

exuberante, beata también, queda embarazada en un trance de arrebató místico. El fragmento, que recrea irónicamente una escena propia del realismo mágico, entremezcla sincréticamente elementos religiosos (bíblicos) y paganos (mitológicos), que son objetivo claro de la parodia, como puede fácilmente apreciarse:

Fue una tarde de junio. Cándida Rebollo tenía entonces la costumbre de dar un paseo al atardecer por los alrededores del pueblo. Salía de la iglesia con su traje oscuro, su mantilla de encaje y su librito de oraciones, llegaba hasta la ribera, se demoraba allí un rato rezando y conversando con san Luciano Obispo, y con la mismas regresaba. Pero aquella tarde en que la primavera exhalaba ya la fragancia de su propia podredumbre, al llegar a la orilla, sentada bajo una higuera y envuelta en la atmósfera polvorienta y dorada del crepúsculo, vio una figura extraña y al mismo tiempo familiar. Tenía el pelo rizado y ceñido por una corona de lirios, y luengas barbas rojas y cabrías, vestía una piel de oveja, calzaba sandalias de hierbas y tocaba una flauta silvestre. A modo de báculo obispal, había contra la higuera una vara de asfódelo, y abierto sobre el pasto, un libro de Aristóteles. No había duda: aunque con algún accesorio mitológico, aquellos eran, en efecto, los atributos del santo varón. Y ella misma contó que los liriones nadaban panza arriba acunados por el son de la música pastoril, y que los peces y tritones subían del fondo y se asomaban a la superficie para oírlo tocar. Una luz milagrosa ponía un entorno de anunciación en la cabeza del aparecido, el cual al ver a la doncella dejó la flauta a un lado, empuñó el báculo, se acarició regiamente las barbas y le tendió una mano invitadora: “Acércate, mi prosélita”, le dijo, “y ofrécame homenaje”. Y ella se acercó, se sentó junto a él y, murmurando “hágase su voluntad”, con un suspiro de éxtasis se abandonó en el pecho de su benefactor (62-63).

Sin embargo, abriendo el juego de las perspectivas, las malas lenguas opinan que no hubo santo alguno, pues el santo que, según ella, la habría dejado embarazada, era un simple viajante de tejidos que jamás volvió a verse por el pueblo; pero “el caso es que aquel niño nació con una gracia de arlequín que hacía honor en verdad a su origen divino” (63).

El cine policíaco y detectivesco, enraizado en la cultura de masas, deja también su influencia en Landero, como el mismo autor ha reconocido. Puede destacarse al efecto la parodia del cine detectivesco, particularmente en el deseo de parecerse a los héroes de las películas del Oeste o en los comportamientos de las bandas criminales, como es el caso de Hugo cuando, en *La vida negociable*, tras conocer el secreto que esconde su padre, quien aprovechará para chantajearlo como ya ha hecho con el secreto de la madre, reflexiona lo siguiente:

A lo mejor era por las películas de gánsteres y de malhechores que había visto, pero el caso es que me dio pena por conformarse con tan poco, comisiones y desperdicios, cuando podía aspirar a mucho más, como por ejemplo la extorsión, el robo o el chantaje (81).

Resulta asimismo evidente la parodia del cine negro, sobre todo al encontrarse algunos personajes en situaciones supuestamente criminales. Así, por ejemplo, cuando Faroni empuja a doña Gloria, la dueña de la pensión que le perseguía por no pagar, el narrador remeda la escena de un crimen que no es real, aunque Faroni cree que, con su empujón, la ha asesinado y, por eso, decide huir; la consecuencia se antoja referencialmente paródica y resueltamente humorística. Cabe decir lo mismo de su vestimenta (la larga gabardina, las solapas levantadas, las gafas de sol...), que sigue la moda de los personajes del cine negro según le marcan las muchas películas de espías que había visto:

Cuando callaban, Angelina se mantenía inmóvil, con las rodillas en orden y los ojos fijos en el suelo, pero Gregorio, que vestía un traje de franela dócil y había visto películas de espías y llevado su afición a la vida real, buscaba el respaldo, fumaba entre solapas y se creía mundano y apuesto, aunque también era bajo y sin

encanto, y solo la palidez propia de un vago estudiante de bachiller nocturno, y el sueño interminable que sufría, le daban cierto aspecto especulativo de seminarista en crisis de conciencia (38).

Por lo mismo, desde joven, Gregorio imita la forma de fumar de los héroes policíacos y, en el juego de la polionomasia, resuelve llamarse Gregor Hollis:

Entonces trató de imaginarse lo que harían sus héroes policíacos en una situación así. Intrépido en la convicción de que a veces la salud y el sosiego dependen de un acto enérgico de voluntad, encendió un cigarro y decidió que él no era un tipo fácilmente impresionable. Se echó atrás y dejó que el humo borrara sus facciones. “Gregor Hollis”, se dijo con orgullo. Pero aquel optimismo solo duró el tiempo que tardó en deshacerse la máscara de humo (60).

Esta propensión a imitar a los héroes policíacos del cine²⁵⁵ no se queda en una postura meramente superficial (gesticulación, vestuario, etc.), pues el personaje se afana en adquirir la personalidad del modelo imitado; es decir llegar a ser como él: “Sería un hombre duro y sin pasado, solitario y parco de palabras, como los héroes del cine. Al fin y al cabo, aquella era otra forma de ser poeta y escribir las páginas más escogidas del libro de su vida” (88).

Entre los rasgos de la imitación, Faroni incluye las persecuciones a otros personajes como, por ejemplo, a los tertulianos del Café de Artistas, no exentas asimismo de humor y de parodia:

Al segundo sábado de septiembre se apostó en una esquina, con los paquetes bajo el brazo, y espía desde allí la llegada del maestro, de Marilín y de la comitiva, pero no se atrevió a entrar, y mucho menos a abordarlos. Se sentía acorralado y

²⁵⁵ Véase Alfonso Ruiz de Aguirre, “Cine negro y existencialismo en *Juegos de la edad tardía* de Luis Landero”, *Orillas*, 5, (2016).

sin saber qué hacer. Caminó arriba y abajo de la acera, miró por los cristales (con tanta precaución que no vio nada), decidió irse, volvió, se apostó otra vez en la esquina, conteniendo la temeridad con el miedo y el miedo con la temeridad, hasta que al fin consiguió reunir en un punto ambos sentimientos, se caló el sombrero y, oponiendo el perfil, entró al salón y se escondió tras la pilastra. Con asomos de gánster, vislumbró el pelo de Marilín y las manos creadoras y etéreas del maestro (275-276).

Resulta tan humorística como paródica la situación en la que persigue a Gil al “cruzar al trote una calle, entorpecido por la gabardina, que le quedaba larga y lo obligaba a moverse con cierta rigidez autómatas” (314).

Insistiendo en ello, Ruiz de Aguirre destaca la importancia que tiene igualmente la parodia del cine negro, sobre todo cuando Faroni es consciente de que ya no tiene nada que hacer y se considera el hombre más miserable de la tierra. Para este crítico, esta situación que vive el personaje constituye “una parodia del masoquismo propio de algunos personajes del cine negro, aunque esta vez le ha llegado a Gregorio principalmente por vía radiofónica”²⁵⁶.

Por su parte, Juan Oleza, en su artículo titulado “Los juegos de la identidad y la parodia. Hoy, Luis Landero”, sostiene que, mediante la parodia, se hace un homenaje al ideal del héroe romántico, aunque desde una perspectiva humorística:

Faroni, es el prototipo de héroe moderno que formuló el Romanticismo, desde el héroe fáustico al héroe byrónico, y que se perpetuó en los prototipos del héroe de la edad burguesa, ahora menos rebeldes y más fundadores de imperios. Es un héroe prototípicamente moderno. Y la parodia que traza de él Landero, al aceptar evocarlos demoradamente en todos sus rasgos no deja de añorarlo y de mantenerlo como ideal, por más que al reducirlo irónicamente en clave hortera exprese toda la distancia que nos separa de él, su condición remota, únicamente

²⁵⁶ *Ibíd.*, p. 7.

accesible a la experiencia contemporánea por medio del simulacro, de la representación ilusoria que más que reproducirlo lo caricaturiza²⁵⁷.

Paródica resulta asimismo la descripción del momento en que Lino, en *Absolución*, se abalanza sobre el maltratador de una mujer que se encuentra por la calle y decide enfrentarse a él defendiéndose con una inofensiva bolsa de ganchitos. Pocos días después del suceso, Lino cree que está siendo asediado. Después de salir de un encuentro familiar en un restaurante, el protagonista ve a aquel hombre y, con una bolsa donde lleva un regalo, lo golpea dos o tres veces. Lino cree que lo ha asesinado, sin tener evidencias de ello, y decide huir como supuestamente haría un héroe policíaco. Sin embargo, la situación descrita resulta totalmente absurda, ya que es difícil asumir que se pueda matar a alguien con la simple bolsa de un regalo. En nuestro artículo “La expresión del absurdo en *El extranjero* de Albert Camus y *Absolución* de Luis Landero: un estudio comparativo”, comentamos lo siguiente:

Con esa habilidad particular de Landero para convertir lo cotidiano en insólito –he aquí otra dicotomía enfatizadora del absurdo–, el narrador orienta su estrategia hacia la búsqueda de la complicidad con el lector en clave de humor o de burla, lo que a su vez es susceptible de interpretarse ambiguamente, ya sea su objetivo burlarse del propio lector o que este reaccione ante la burla; o bien ambas posibilidades, tendencia que reitera a menudo la novela postmoderna²⁵⁸.

La parodia del cine y de las novelas detectivescas aparece asimismo en *Una historia ridícula*, por ejemplo, cuando el protagonista espía a su vecino Ibáñez y declara que ha descubierto infidelidades matrimoniales, aunque lo que realmente ocurre es que

²⁵⁷ Juan Oleza, “Los juegos de la identidad y la parodia. *Hoy, Júpiter*”, en Irene Andrés-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *Cuadernos de narrativa. Luis Landero, op. cit.*, p. 30.

²⁵⁸ María Camino Conde, “La expresión del absurdo en *El extranjero* de Albert Camus y *Absolución* de Luis Landero: un estudio comparativo”, *op. cit.*, p. 357.

el vecino trata de saltarse la dieta que su mujer le ha impuesto, o cuando piensa en envenenar a alguien a quien odia:

Les voy a confesar un secreto. Yo tenía fácil acceso a poderosos anestésicos para animales, y a veces llevaba en el bolsillo uno de esos frascos, capaces de despachar a alguien en solo unos instantes. Era un capricho de lo más inocente y pueril, no vaya alguno a imaginarse cosas raras. Me gustaba dejar el pensamiento suelto para que él, por su cuenta, fantaseara con la posibilidad de usarlo en momentos propicios, en un café, en un restaurante, en cualquier lugar donde se comiera y se bebiera, y me divertía eligiendo a mis víctimas. La verdad sea dicha, como otros que llevan un arma de fuego, en Estados Unidos por ejemplo, con el frasco en el bolsillo yo me sentía más dueño y seguro de sí. Y por supuesto que pude eliminar a Ibáñez, y más de una vez me entregué a esa refinada y dulce truculencia, incluso hablando con él, departiendo en el bar, la mano en el bolsillo, jugando con el frasco, imaginándome las circunstancias precisas de su muerte (102).

Pero no solamente se parodia lo detectivesco, sino también los programas de televisión, las tertulias intelectuales como las organizadas en casa de Pepita donde se tratan temas en apariencia profundos, pero que finalmente carecen de enjundia; el lenguaje de los emoticonos o el saber fragmentario y anecdótico que proporciona la red al que tan aficionado es el personaje, todo ello, como puede apreciarse, relacionado con los *mass media* del siglo XXI y los espectáculos de masas. Sirva como ejemplo el fragmento siguiente donde Marcial parece estar presentando un concurso televisivo:

Me sentía suelto, ocurrente, con facilidad de palabra, y hasta me puse a imitar el tono de los presentadores en los concursos de televisión. “La concursante que más ha acertado, y por tanto la ganadora, es la señorita...”, y dejé ahí la frase para que ella la contemplara. “Pepita Núñez de Ayala”, dijo ella con voz afectada,

acercándose al puño que yo le ofrecía a modo de micrófono y secundándome en la broma. “¡Bravo por Pepita!”, dije yo, y todo en plan de juego y parodia, y cuando al fin dije que ocho, porque ese es el número exacto de ratones, ellos hicieron gestos de extrañeza, y Pepita abrió la boca y los ojos y reprimió casi un grito de sorpresa con la punta de los dedos (46).

En otro orden de cosas, en lo que a la macroestructura se refiere, conviene destacar el efecto de la metaficción, que se convierte en una técnica de indudable importancia en la narrativa landeriana. En *Juegos de la edad tardía*, al ser Gregorio el artífice de su propia vida, puede afirmarse que la novela metaforiza el proceso de escritura y de creación, representando Gregorio el papel de creador y Faroni el del ente creado²⁵⁹. Además, el componente metaliterario se aprecia en las reflexiones sobre la crisis como poeta y sobre el propio lenguaje de Faroni. Son distintos los críticos que aluden al carácter metanarrativo de la obra, como hace Vázquez Medel en los siguientes términos:

Juegos de la edad tardía [...] es, antes que nada y por encima de todo, al margen de consideraciones críticas, una obra que nos reconcilia con el placer de la literatura, que nos hace sentir la densidad de la palabra, que nos arrastra en su saber contar, pero a la vez en saber perspectivizar por mecanismos muy sutiles lo que se relata, y que sabe transcender y volver en un juego metanarrativo sobre lo narrado²⁶⁰.

La misma idea es defendida por Nuria Morgado cuando, en el artículo titulado “Resonancias cervantinas en Landero y Muñoz Molina”, afirma: “La creación de

²⁵⁹ Véanse los estudios de Elvire Gómez-Vidal, *El espectáculo de la creación y la recepción: Juegos de la edad tardía de Luis Landero*, Burdeos, Presses Universitaires de Bordeaux, 2009, de José García, “*Juegos de la edad tardía*, apoteosis del discurso literario”, *Anales de la literatura española contemporánea*, 20 (1995), pp. 101-126, y de José M^a Pozuelo Yvancos, “Luis Landero, fabulador de la imaginación literaria”, *Ínsula*, 897 (2021), pp. 12-15.

²⁶⁰ Manuel Ángel Vázquez Medel, “Lectura e interpretación de *Juegos de la edad tardía*, de Luis Landero”, en AA.VV., *Mosaico de varía lección literaria. Homenaje a José María Capote Benot*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1992, p. 361.

Faroni como escritor y poeta da lugar a una reflexión lúcida y, cómo no, quijotesca, sobre el proceso de creación literaria y [...] los límites entre la realidad y la ficción, la vida y la literatura”²⁶¹. Miguel Ángel Muro Munilla, por su parte, alude a la dicotomía entre realidad y ficción a la que juegan los protagonistas de *Juegos de la edad tardía*: “Tanto la creación ficcional como el tiempo (el pasado y el futuro) son recursos para escapar de una realidad (de un presente) hostil. Esta novela, por otro lado, equipara tiempo y ficción con el denominador común de lo irreal”²⁶².

En *Caballeros de fortuna*, las alusiones metaficcionales, afloran, entre otros momentos, en el comienzo del fragmento dos de la II parte:

Nadie podía imaginar por entonces que aquellos episodios eran piezas sueltas que acabarían por combinarse para formar una sola historia, ni que cada personaje, con sus actos insignificantes de cada día, trabajaba ya para un riguroso desenlace común (213).

Es más, como ejemplo fronteras permeables en el universo landeriano y muestra de la interrelación de vida y literatura, que recuerda los primeros capítulos de la segunda parte del *Quijote*, en la misma novela se facilita información sobre Gregorio y Gil, dando a entender que ambos personajes abandonaron efectivamente la ciudad para rehacer su vida en el campo según la decisión acordada en la primera novela, *Juegos de la edad tardía*, como se desvela en el siguiente fragmento:

²⁶¹ Nuria Morgado, “Resonancias cervantinas en *Juegos de la edad tardía* y *Beatus ille*, de Antonio Muñoz Molina, en Mercedes Juliá (ed.) *Don Quijote y la narrativa posmoderna*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2010, p. 142.

²⁶² Miguel Ángel Muro Munilla, “Poética de la ficción en *Juegos de la edad tardía* de Luis Landero”, en José María Pozuelo Yvancos (ed.), *Mundos de la ficción II (Actas de VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica. Investigaciones Semióticas VI*, Murcia, 21-24 de noviembre de 1994), Murcia, Universidad, 1996, p.1111.

[...] Y casi todos los demás (con excepción quizá de dos forasteros que habían llegado hacía unos tres años, un tal Gil y un tal Gregorio, y que hablaban mucho de correrías urbanas, y de cafés de artistas, y que se jactaban de haber conocido personalmente a un tal Faroni, una de las lumbreras del siglo según ellos) carecían de otro oficio que el de haber nacido y crecido y estar aquí sentados, observando el mundo y anotándolo al ritmo de sus pies (182).

La metaficción reaparece en *El mágico aprendiz* durante la fiesta inaugural de la cooperativa de Matías Moro y compañía, cuando unos críticos, invitados a dicho evento, debaten sobre ello. La siguiente reflexión puede entenderse como una irónica interpretación por parte del autor de la misma novela:

Matías, sin querer, se vio metido entre los invitados, yendo entre los corros con un whisky en la mano pero sin animarse a engrosar ninguno. “Es una propuesta curiosa”, oyó decir en uno de ellos. “Bueno, es un poco en la línea de Almodóvar”. “Sí, pero con un toque más realista, creo yo, menos estilizado”. “¿Y lo de los obreros todos en fila con el mono, y los ejecutivos con sus trajes azules y sus carteras de ejecutivo? Es una parodia muy inocente, como muy icónica, donde prácticamente no hay signos que descodificar”. “Exacto. Es que es un modo curioso de superar el kitsch sin distanciarse del kitsch. Desde el kitsch. Siendo fiel al kitsch”. “Quizá demasiado previsible. Ese es el peligro”. “Sí, claro, pero ya se sabe que el lenguaje de la publicidad no debe ser nunca demasiado vanguardista” (290).

No son estos los únicos comentarios de los críticos, pues también dialogan sobre otras influencias, bien conocidas y reconocidas por el propio autor, sobre todo la de Kafka, como ya se ha puesto de relieve:

- Esto parece de novela -susurró uno de los críticos, con una mano confidencial en la boca.
- A mí me recuerda algo como de Bertold Brecht y el teatro épico.

- O de Dickens.
- Si es que la realidad supera siempre la ficción -dijeron al tiempo, y ahí juntaron la cabeza, cuchichearon algo y sofocaron una risa convulsa [...].
- Este parece también un personaje de ficción- murmuró uno de los críticos [...].
- 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 sonrisa nerviosa (283-284).

Los comentarios de los críticos (“la realidad supera siempre la ficción”; “la naturaleza imita al arte”, la relación de hechos y personajes con obras y autores bien conocidos) y la intercalación en su diálogo de otras opiniones de los asistentes al acto contribuyen a enfatizar la fusión de vida y literatura, de realidad y de ficción, que tanto prodiga Landero en sus novelas.

En *El guitarrista*, es el señor Rodó quien introduce diversas reflexiones metaficcionales sobre su idea del proceso de creación en algunas conversaciones que entabla con Emilio, de ahí que este, en un momento determinado, se plantee la posibilidad de convertirse en escritor:

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 acontecimientos, ¿qué tendría entonces que contar? ¿Se inventaría las cosas, así sin más ni más, sacándolas de la nada, de la imaginación? Y si, solo por experimentar, yo probaría a escribir, ¿qué contaría? ¿Mi historia de amor con Adriana? ¿Lo que Raimundo me contó de París? Quizá eso sí, pero inventar era imposible, no se me ocurriría nada. Y me puse a intentarlo, allí mismo, subido en el taburete, a sacarme de la mente un suceso, un personaje, algo. Pensé en un hombre a caballo, en una canoa cruzando un río, en disparos lejanos. Eso era todo lo que la imaginación daba de sí. ¡Ah, no, quizá escribir no eran tan fácil como yo había supuesto! Y seguí pensando, inventando, desvariando... (221).

Será Tomás Montejo, en *Hoy, Júpiter*, quien desarrolle el juego de la metaficción. Constituye una muestra representativa de ello el final de la novela cuando, en vez de abrir la carta que su mujer ha dejado en la casa sobre la mesa, prefiere ponerse a escribir su propia historia, que es la historia que acabamos de leer, poniendo así un cierre metaficcional al relato. Algo similar ocurre en *La vida negociable*; al comienzo de la novela, el peluquero Hugo Bayo, a la vez narrador y protagonista, instituye a los “pelucandos” en destinatarios de su relato: “Señores, amigos, cierren sus periódicos y sus revistas ilustradas, apaguen sus móviles, pónganse cómodos y escuchen con atención lo que voy a contarles” (11); al final de la novela, sin embargo, en un giro metaficcional que viene a cerrar circularmente la estructura, esa apelación se presenta como un recurso retórico, fruto de su imaginación.

En fin, el narrador de *Una historia ridícula* inserta en la novela un cuento titulado “Mi pequeña fauna”, que Pepita lee y distribuye a sus amigos antes del día de la tertulia. Los allí presentes, como ya se ha ejemplificado textualmente con anterioridad, consideran el cuento como una parodia de *La metamorfosis* de Kafka, comentario que es aplicable al cuento en sí, pero también a la novela misma.

6.1.4. Microestructuras del antidiscurso postmoderno

Como se expuso en el apartado sobre los fundamentos para el análisis, entre las microestructuras del antidiscurso postmoderno adquiere relevancia especial la metáfora, no solo por la relación dialéctica de los dos planos que entran en juego, sino también por la ramificación frecuente de los sentidos que genera en el marco de los discursos polifónicos y ambivalentes de estos relatos, a lo que contribuyen eficazmente la parodia y la metaficción, y sobre todo la diversidad de lenguajes que el discurso interioriza dialógica y, por tanto, polémicamente²⁶³. Aunque las metáforas orientan al receptor a focalizarse más en la palabra que en el mundo representado, de ahí el carácter metalingüístico de la novela postmoderna y, particularmente, de las novelas landerianas, esto no implica que la realidad referida carezca de significado, puesto que las palabras siempre acaban proyectando un mundo repleto de sentidos. Por esta razón, Iris Zavala²⁶⁴ relaciona el concepto de polifonía bajtiniano con la narrativa postmoderna y su gusto por la carnavalización y la intertextualidad al ser recursos que, conformando una complicada red de conflictos ontológicos, convierten la novela en una proyección perspectivística y caleidoscópica del mundo de la experiencia representado, como ya Cervantes se encargó de enseñar en el *Quijote*.

Este discurso polifónico y polivalente, que instaura la duda en el lector a la hora de inferir las múltiples interpretaciones de las novelas, constituye un denominador común en el caso de la narrativa landeriana. En *Juegos de la edad tardía*, no queda claro si Faroni provoca algún daño serio a doña Gloria, la dueña de

²⁶³ Al respecto, conviene recordar que Mijail M. Bajtín, *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, Madrid, Taurus, 1989, p. 89, no considera “el lenguaje como un sistema de categorías gramaticales abstractas, sino como un lenguaje *saturado ideológicamente*, como una concepción del mundo.”

²⁶⁴ Cfr. Iris Zavala, *La Postmodernidad y Mijail Bajtín. Una poética dialógica*, op. cit., estudio referido en la misma línea por M^a del Pilar Lozano Mijares, op. cit., p.182.

la pensión. Se cuenta que, en un arrebato melodramático y ridículo con trazos carnavalescos, Faroni huye para hacer penitencia en un matorral porque cree que ha asesinado a la mujer. Aunque no es difícil entrever la estructura paródica urdida, el lector llega a un punto en que duda sobre si realmente Faroni asesina a doña Gloria, hasta el momento en que se entera por los periódicos de que la dueña de la pensión está viva y todo ha quedado en un percance sin mayor importancia. Por otra parte, la estructura dialógica de la novela revela una doble perspectiva, muy cervantina, de la realidad que se cuenta: Gregorio, alias Faroni, idealista y soñador, juega a ser un poeta e intelectual de renombre que despierta a Gil de su letargo, quien, como Sancho Panza, a pesar de ser un hombre práctico y con una visión realista de la vida, acaba impregnándose de la filosofía del soñador Faroni. No obstante, al final de la novela, cuando Gregorio y Gil deciden emprender una nueva vida de agricultores en Villa Faroni, con la que Gil parece más entusiasmado que su compañero, Gregorio acepta el nuevo nombre que le asigna Gil, Lino Uruñuela²⁶⁵, el mismo del protagonista de *Absolución*, “pero con una condición. Que entre nosotros, y ya para siempre, sea solo Gregorio Olías” (444). Esta inversión del papel de los personajes, que conlleva a su vez el empleo de lenguajes distintos, favorece al perspectivismo y la polifonía de la novela. Así se pone de manifiesto en *Hoy, Júpiter* cuando el juego de las perspectivas genera una serie de interrogantes: ¿Quién es realmente al final la víctima y quién el verdugo? ¿Dámaso o Bernardo? ¿El padre, que ha sido víctima de su propio sueño? ¿O todos han sido, en parte, víctimas y, en parte, ejecutores? Aunque Dámaso tiene claro desde el principio que él ha sido el

²⁶⁵ Lino Uruñuela es el nombre real de un amigo del autor con el que coincidió en el IES Calderón de la Barca, de Madrid, y a quien pidió que lo incluyera en alguna de sus novelas, como efectivamente Landero hizo en varias ocasiones; véase, al respecto, Lino Uruñuela, “Luis Landero y yo”. En: *Péndulo del milenio*, 12 (2001), pp. 10-12. Sobre el uso de la polionomasia, puede consultarse el artículo de Gonzalo Hidalgo Bayal, “El héroe y sus heterónimos”, *op.cit.*, pp. 243-255.

desplazado, Bernardo no lo ve con tanta nitidez, puesto que considera que es él quien ha sufrido la tiranía de los sueños del padre, de la que el hijo se libró al ser expulsado del hogar:

Tu padre, que fue impulsor del sueño y a la vez víctima de él. Y yo veía cómo se iban los años y no lograba remontar el vuelo ni desenredarme de la trampa en la que había caído, por causas ajenas pero también por gusto propio, y por la fe que todos habían puesto en mí, todos, incluido yo mismo [...].

Pero Dámaso cree, sin embargo, que el perdedor es él. Que yo fui el privilegiado y él es desposeído. Que yo le robé al padre y a la hermana y me apoderé con malas artes de la herencia. Quizá no le falta razón, entre otras cosas porque la razón está siempre disponible para quien quiera abastecerse de ella. Supongo que me habrás odiado mucho y muy encarnizadamente desde hace muchos años, y lo comprendo. Lo comprendo muy bien porque yo también te he odiado con toda el alma en más de una ocasión, pensando que era a ti a quien le correspondía la carga que me cayó a mí encima, y he envidiado mil veces la suerte que tuviste escapando a tiempo, o siendo expulsado del hogar, y repudiado, que para el caso viene a ser lo mismo, y yéndote lejos, lejos, fuera de la tiranía de tu padre, donde pudieras llevar una vida libre y descansada (391).

En esta misma novela, la huida de Marta, la mujer de Tomás Montejo, no queda del todo esclarecida. Cuando el marido descubre las cartas cariñosas que su esposa se escribe con un marinero vulgar que vendrá a visitarla a Madrid, decide poner como excusa un viaje escolar de fin de curso para ausentarse y comprobar de este modo si Marta huirá con el marinero. De vuelta a casa después de unos días, sospecha, al ver todas las persianas bajadas, que Marta se ha ausentado; sin embargo, no queda la certeza de que su esposa haya huido, porque, cuando Tomás Montejo entra en su habitación de trabajo, no abre el sobre que Marta ha dejado encima de la mesa y se pone inmediatamente a escribir la novela que tiene en mente basada en su propia vida. No se sabe, pues, si Marta volverá. Montejo, en definitiva, prefiere no

enfrentarse a la realidad y elige escribir; en otras palabras, se decanta por refugiarse en el laberinto de papel de la ficción.

En *El guitarrista*, la ambigüedad envuelve el juego erótico que establecen Emilio y Adriana, la esposa de su jefe don Osorio, y el final mismo de la novela. En el último capítulo, Emilio tiene todo preparado para marcharse a París con Adriana, pero ella se niega en el último momento, confesando al pretendiente que siempre ha sido fiel a su marido, al que ama con locura, y que todo ha sido un juego planeado para demostrarle que es una mujer leal, capaz de cualquier cosa para excitarlo. Sin embargo, Emilio sigue pensando que esta historia ha sido inventada por Adriana porque, en realidad, tiene miedo de huir a París. Poco después, cuando Emilio se presenta en el taller, don Osorio sospecha que ha discutido con su esposa, por lo que este le advierte que no debe tomarse demasiado en serio a Adriana, pues es una mujer muy inestable psíquicamente. De este modo, la retórica urdida genera la incertidumbre y convierte el final del relato en un texto interrogativo que reclama la colaboración del lector: ¿Se han burlado realmente don Osorio y Adriana de él? ¿Se ha inventado Adriana la historia del juego erótico porque no quiere renunciar a las comodidades a las que la tiene acostumbrada don Osorio? ¿Es el miedo, si está verdaderamente enamorada, lo que le impide huir? ¿O realmente Adriana es una persona psíquicamente inestable, siendo todo fruto de su imaginación?

Resulta muy similar lo que ocurre en *Retrato de un hombre inmaduro*. La ambigüedad de las acciones del personaje es recogida en la reflexión final en la cama del hospital, donde la retórica de la incertidumbre irrumpe con fuerza cuando el personaje se muestra incapaz de definir y de juzgar cómo ha sido su vida, lo que genera una situación de perplejidad, como es propio de los discursos postmodernos, en la que el lector queda activamente implicado:

Y así podría seguir hablando y hablando y hablando, pero ya no hay tiempo para más. ¿Qué le ha parecido mi vida? ¿Le parece ridícula, insípida, trivial, curiosa o una vida a medio vivir, o solamente una más entre tantas? Yo no sabría cómo definirla, y menos aún cómo juzgarla. [...] Ni siquiera sé si he vivido o no con cierta dignidad. Aunque, eso sí, tres o cuatro veces en mi vida he tenido el privilegio de caminar sobre las aguas... Y Cecilia... Me gustaría que mi vida hubiese sido al final una historia trágica de amor, para poder despedirme ahora con un pequeño discurso altisonante. Sería bonito. Pero no puedo. [...]

Y ahora sí, ya es hora de acabar. Adiós y suerte, amiga, y gracias por su compañía (233-234).

¿Quién es esa receptora a la que alude el narrador? ¿Es la persona amada? ¿Una cuidadora? ¿O resulta ser la propia vida de la que se despide?

Son múltiples también las interpretaciones que suscita el final de *Absolución*. Cuando el protagonista narra la aventura vivida al señor Levin, hace alusión a que la contará una segunda vez ante otro auditorio que, intuye, será menos benévolo y comprensivo que el señor Levin. ¿A quién se refiere? ¿A sus padres, a su prometida, a la policía, al propio lector?:

Y cuando el señor Levin le preguntó qué planes tenía para el futuro, Lino dijo sin dudar que mañana, nada más levantarse, haría cien flexiones ante la ventana abierta al aire puro del nuevo día, que luego iría a visitar a su padres y que luego daría un largo paseo antes de comparecer ante otro tipo de auditorio, que acaso fuese menos benévolo con él. Allí, contaría su historia por segunda y última vez (318).

En *La vida negociable*, Hugo relata el descubrimiento de los vicios e infamias de sus padres sin tener pruebas contundentes. Cree que su madre engaña a su padre con el doctor Ruiz, que tiene la consulta en el edificio donde vive Leo, su futura esposa, quien también sospecha de los posibles amantes. Con el fin de salir de la duda,

deciden hablar con los padres de Leo para preguntarles si saben algo de la aventura de la madre con el doctor Ruiz. En el instante en que Leo pregunta a su madre que cree recordar que ella le dijo que huyeron el mismo día y a la misma hora, la madre parece no estar segura: “Ay, hija, ¿cómo quieres que tenga yo recuerdos tan exactos de hace ya tantos años?” (301), a lo que el padre añade:

No hay memorias iguales de un mismo suceso. Haz la prueba de algo que pasó ayer, y no digamos ya de algo antiguo, y de equis testigos no habrá ninguno que no haga del suceso alguna variación (302).

Tampoco discierne con claridad qué edad tendría por aquel entonces o cuál sería su aspecto físico. El padre calcula que andaría por cincuenta y tantos años; Leo, sin embargo, lo recordaba más joven, alrededor de la treintena. El caso es que “estuvieron un rato discutiendo sobre su altura, su calvicie, su edad, sus atractivos físicos, y no llegaron a nada concluyente. Por momentos, parecían estar hablando de tres personas distintas” (303). ¿Realmente su madre era amante del doctor Ruiz? ¿Era aquel señor Ruiz un doctor o un pianista, como dio a entender la familia de Leo? ¿Sería él hijo de aquel señor Ruiz? En esa situación de incertidumbre, Hugo se enoja con Leo, pues no saca nada en claro de la huida de su madre y culpa a la esposa de haber metido esas ideas en su cabeza “sin saber bien de lo que hablaba, dando por seguro lo que acaso era solo una fantasía o una sospecha” (303). No obstante, la duda se mantiene abierta y, por ello, cuando Hugo descubre que sus padres están en una residencia de Aranjuez, decide ir a visitarlos. Pero, al ver a su madre sin memoria y a su padre muy desmejorado, no es capaz de preguntarles sobre aquello que le preocupa y todo aquel embrollo comienza a perder la

importancia que hasta el momento le había dado. Sus devaneos concluyen con una reflexión sobre la mezcla de ficción y realidad en su propia vida:

Cuando salimos de la residencia, yo estaba confuso como nunca hasta entonces. [...] Todo tan evidente y tan sencillo y todo a la vez tan extraño, tan inexplorado. [...] Y todo más soñado siempre que vivido, todo esto, ¿qué sentido tiene?, ¿en qué proporción se mezclan lo ridículo y lo sublime, lo trascendente y lo banal, la comedia y el drama, la épica y el folletín...? (326).

El espacio textual a su vez se problematiza dialógicamente porque el narrador, que se dirige retóricamente a un imaginario auditorio de “pelucandos”, entremezcla géneros distintos (comedia, tragedia, folletín, novela de aventuras...) en relación con las diversas peripecias de su vida e introduce en su relato oral las voces de otros personajes con la consiguiente polifonía que genera la variedad de registros lingüísticos.

También en *Lluvia fina*, la polifonía, el perspectivismo y las dobles interpretaciones se reiteran a lo largo de la novela, de manera que la narración se construye con las versiones diferentes que ofrecen de un mismo suceso los diferentes integrantes de la familia de Gabriel. Estas distintas versiones, que conforman una especie de mosaico narrativo, tienen como confidente a Aurora, la esposa de Gabriel, y la convierten en el personaje que, al cotejar las distintas piezas del mosaico, puede aproximarse con más criterio a la verdad de los acontecimientos. Así, por ejemplo, las hermanas ven a la madre como una mujer estricta y desapegada con ellas; sin embargo, Gabriel posee una visión de la madre más amable y evoca, entre sus recuerdos, la vez que llevó a los tres hijos al cine; Aurora, por su parte, comenta que “la madre era, y es, una mujer de pocas palabras, solo las

precisas. Pues bien, su laconismo, su seriedad, su espíritu austero y laborioso, Sonia y Andrea lo han interpretado como desamor” (49). Las versiones de los personajes difieren también en el episodio del abandono de Andrea. Según la versión de la madre, fue debido a que hubo de salir a poner una inyección, pero Andrea le reprocha que tenía tan solo un par de años para dejarla sola en casa; la madre, sin embargo, replica que no era tan pequeña, pues tenía ya más edad. Recuerda, eso sí, que pasó vergüenza porque, cuando llegó a casa, la niña tenía el vestido rasgado, la cara arañada y un hacha en la mano con la que la amenazó. Como en este caso, son repetidas las ocasiones en que los personajes incurren en contradicciones al relatar un mismo suceso. Sonia cuenta a su cuñada el modo en que su madre preparó el primer encuentro con Horacio para obligarla a casarse con él; más tarde, sin embargo, menciona otros factores que la condujeron a la boda. La madre, en cualquier caso, sostiene que Sonia inventa esa versión para no culpabilizarse de sus propios errores. También es distinta la visión que ofrecen las hermanas sobre Horacio: para Sonia, se trata de un hombre feo, solitario, excéntrico y obsesionado con el sexo, mientras que, para Andrea, es un apuesto príncipe azul. De hecho, Andrea confiesa a su cuñada que, en el fondo, ellos dos se amaban en secreto para no herir a su hermana. También resulta ambigua la versión sobre el intento de suicidio de Andrea. Ella asegura que quiso suicidarse, pero que el intento falló, sin embargo, la madre opina “que aquello, como tantas cosas de Andrea, era solo teatro” (152). En realidad, según el narrador concluye, “ya nadie sabe con seguridad qué fue lo que ocurrió aquella tarde de verano” (154).

El perspectivismo puede apreciarse asimismo en las distintas versiones que cuentan a Aurora la madre y los tres hijos sobre el fantástico episodio fundacional de la familia. Según lo presentaba el padre, el Gran Pentapolín, su ilustre antepasado,

era un hombre polifacético, soñador, viajero, al que convenía tomar como modelo por el éxito que había alcanzado en su vida; pero la madre advierte a sus hijos que tal personaje solo existía en el mundo fantástico de su difunto marido. La atracción que la figura del ilustre antepasado ejerce en los hijos propicia que la historia del personaje se vaya enriqueciendo en las sucesivas versiones que estos cuentan, hasta el punto de quedar Aurora sumida en una maraña de informaciones, según el narrador comenta:

Este episodio fundacional, origen de tantas esperanzas, frustraciones y angustias, y que es una prueba más de que las historias, por fantásticas que sean, no son nunca inocentes, se lo habían contado a Aurora los cuatro, Gabriel, Sonia, Andrea y la madre, cada cual a su modo, y no una sino muchas veces, enriqueciéndolo con nuevos detalles, con nuevos recuerdos rescatados a última hora del olvido, de manera que, al final, Aurora tenía una idea más bien embarullada, entreverada de versiones que le bullían en la memoria y formaban escenas grotescas, ridículas, absurdas... (29).

Como el propio narrador concluye, el entrecruzamiento polifónico de las versiones que los personajes cuentan acaba configurando unas “escenas grotescas, ridículas, absurdas”, propias de un retablo carnavalesco, algo recurrente en el universo narrativo de Landero. Uno de los críticos que destaca este proceso de carnavalización en la obra landeriana es Beltrán Almería cuando, en “La estética de Luis Landero”, se refiere a las imágenes carnavalescas en *Caballeros de fortuna*, más concretas, según él, que en *Juegos de la edad tardía*, y sugiere que “la importancia de la serie de los sonidos -ruidos, canciones, música de piano, la radio, etc. es un elemento folclórico-carnavalesco de primer orden”²⁶⁶. Por su parte, Ruiz

²⁶⁶ Luis Beltrán Almería, “La estética de Luis Landero”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 492 (1994), p. 132.

de Aguirre pone de relieve la quiebra de toda verdad absoluta como consecuencia de la dialogización de los lenguajes en la pista del enunciado narrativo:

La principal fuente de lo grotesco en la obra de Landero deriva de la inexistencia de una verdad dogmática absoluta en ningún ámbito: no la hay en el epistemológico, ni en el ontológico, ni en el moral, ni en el estético. Dado que la verdad se construye de modo dialógico, nada ni nadie goza del prestigio, la autoridad, la sabiduría, la bondad o la belleza que le permita escapar de la burla²⁶⁷.

En relación con lo expuesto, recuerda Ruiz de Aguirre la escena de *Hoy, Júpiter* en que el padre de Dámaso, con ademanes y gestos ridículos, intenta impartir a su hijo la lección de que debe ser un buen hombre, extrayendo de ello la conclusión siguiente: “En el ejemplo el autor se ha colocado en el extremo contrario al que definía para Kafka: ha narrado la cima de lo solemne con elementos hiperbólicos ridículos”²⁶⁸. Esta diferencia radical con respecto al modelo kafkiano en este aspecto viene a corroborar que Landero se erige, sobre la influencia del maestro praguense, en dueño de su propio estilo.

El final de *Una historia ridícula* reproduce parecidas claves discursivas y el mismo sentido ambivalente propio de los textos interrogativos como consecuencia de las versiones contrapuestas que resquebrajan cualquier verdad unívoca. Puede apreciarse así en el encuentro final de Marcial con el grupo de tertulianos, amigos de Pepita, narrado por el personaje protagonista durante varios capítulos en el que, además del realismo mágico, se parodian las relaciones superficiales de los encuentros sociales de la clase acomodada. En efecto, desde que Marcial llega

²⁶⁷ Alfonso Ruiz de Aguirre, “Grotesco compasivo y carnaval en la narrativa de Luis Landero”, *op. cit.*, p. 150.

²⁶⁸ *Ibidem.*

tarde al evento por un despiste absurdo, todo empieza a tornarse extraño. En principio, la bandeja de pastelitos que lleva se convierte en un objeto perturbador, ya que nadie sabe dónde ubicarla. Después, Marcial se siente un intruso en un grupo que parece muy cohesionado y se sorprende porque el debate no resulta lo profundo que esperaba, lo que propicia una ácida crítica sobre la manera de abordar los temas en los círculos culturales de la postmodernidad, como apostilla: “Otra cosa curiosa, aunque obvia, es que allí se mezclaban lo trascendente y lo trivial” (244). Pero la percepción de Marcial resulta confusa, pues no sabe bien si su mente está nublada por los efectos del amor, por el miedo al ridículo o por el alcohol que había ingerido, de manera que, como él mismo admite, acaso sea distinta la opinión que pueda extraer el lector, a quien el narrador introduce en la diégesis para reforzar la duda y, al tiempo, para fusionar la ficción textual con la realidad extratextual, la poesía con la historia a la manera cervantina. La verdad poética resultante y la confrontación de perspectivas que conlleva, envuelve la situación referida en ese aire de ambigüedad e incertidumbre que tanto gusta a Landero:

Releyendo estas últimas páginas, ya me imagino la objeción del lector. “¿No será que usted solo se fijó en las insignificancias porque no le alcanzó el talento para más? Es extraño que gente tan culta y sensible no dijera en el curso de toda la reunión cosas interesantes, ideas valiosas, observaciones agudas, argumentos bien trabados, dichos ocurrentes, sino solo banalidades y simplezas. ¿No será que en realidad el insignificante y el simple es usted?”. A lo mejor yo diría tres cosas. Una, que la cultura y la frivolidad, entre gente culta, e incluso muy culta, pero cansada o aburrida de ser culta, muy a menudo se confunden. Dos, que si los temas no trataban ni perduraban era porque tenían la misma inconsistencia que los aperitivos, que no en vano se le llaman también entrantes. Los temas eran entrantes para ganar tiempo, a la espera del plato principal, que posiblemente era yo. Y tercera, que quizá al lector no le falte razón. Quizá el amor me nubló y embruteció la mente, o quizá los gin-tonics, o quizá el miedo al ridículo, a que

fuese víctima de una conjura en marcha... y el descorazonamiento, y el extravío en que me encontraba..., y los cinco sentidos alertados por el terror... Puede ser, puede ser. Pero aun así, yo me reitero en lo dicho (250).

El arsenal retórico de la incertidumbre se refuerza con los adverbios de duda, como “quizá”, las perífrasis verbales de posibilidad y no de certeza, como “puede ser”, o la propia vacilación del narrador protagonista sobre lo que está viviendo. A este efecto ambiguo coadyuva la vinculación de la tertulia con el juego, el pasatiempo, la diversión y el teatro. Todo ello contribuye a difuminar los límites entre la realidad y la ficción, la vida y la literatura. “Son todos unos comediantes” (244), pensó Marcial. Incluso, poco antes de esta reflexión, en mitad de una conversación, Marcial especula sobre la naturaleza teatral de la vida misma:

Pensé que, si me lo propusiera, yo podría hablar del teatro con propiedad y soltura, porque para mí la vida es teatro, la convivencia humana es teatro, el amor es teatro, el comercio es teatro, esto mismo que estoy contando ahora es puro teatro, todo es teatro, y no hace falta ir al teatro para ver magníficas funciones de teatro, porque ya estamos en el teatro, somos actores que llevamos miles de años representando variantes de la misma obra, y podía haber ilustrado mi teoría con muy diversos episodios, como el lector ya sabe (242-243).

La tertulia continúa desarrollándose y en la misma medida progresa el absurdo. En un momento dado, un amigo de Pepita saca el tema de los poderes sobrenaturales, Marcial, sospechando que se iban a burlar de él, mira a Pepita muy severamente al darse cuenta de que ha revelado a los contertulios su gran secreto. Y así es, pues la anfitriona interviene entonces y anima a Marcial a que lo cuente; sin embargo, como buen antihéroe rebelde, inconformista y absurdo, el interpelado se revuelve con un discurso titulado “Asalto a la casa de la mujer amada” con el que pretende restituir

su honra y, al tiempo, criticar la forma de actuar de aquellas personas que presumen de pertenecer a una clase social alta y refinada, y se comportan de manera esperpéntica, como él mismo proclama: “Pero, ¿qué clase de esperpento es este?” (270). Marcial se siente entonces poseído por esa fuerza mágica y poderosa que provoca la destrucción de los que odia, y ocurre un suceso extraordinario al más puro estilo del realismo mágico, no exento de un cierto toque paródico:

Lo primero que vi, en un momento en que entreabrí los ojos, fueron las partituras, que habían echado a volar de los atriles y que, después de aletear unos instantes por el salón, salieron volando furiosamente a la calle por el balcón y las ventanas. Tras ellas, a rebufo, salieron los visillos, que se quedaron tremolando sobre el cielo oscuro de la tormenta. El piano se puso a tocar solo. Dio unos acordes disonantes y lastimeros y luego se calló. Una porcelana que había de adorno sobre el piano se estrelló y se hizo añicos contra el suelo. Yo seguía en trance, y yo estaba en un estado, digámoslo así, de éxtasis (279).

A continuación, se suceden una serie de hechos maravillosos, entre ellos ver al cuarentón ingenioso, animalizado como un simio ilustrado, avanzar hacia él a cuatro patas con la cara ensangrentada y un objeto punzante. En ese preciso momento, Marcial, en defensa propia, saca su navajilla y le proporciona una cuchillada en la yugular al cuarentón que, pronunciando la jocosa expresión “¡Qué desatino mi destino!”, muere en sus brazos. Sin embargo, aunque Marcial cree firmemente esa versión, admite que los recuerdos le resultan borrosos, y que los hechos tenidos por reales no pasen de ser imaginados. Una vez más, por lo tanto, sobreviene la duda de si el hecho realmente ocurrió, y si ocurrió tal como lo cuenta:

Naturalmente, nadie mejor que yo puede saber lo que pasó allí, en casa de Pepita, con todas sus circunstancias y detalles, y sin embargo la memoria vacila y

la mente se enturbia ante aquellos sucesos donde es casi imposible deslindar las verdades de las medias verdades, las sospechas de las evidencias, lo real de lo imaginado, los hechos empíricos de los atisbos y las conjeturas. Hasta la fantasía tiene algo que decir al respecto. Porque es cierto, como luego se dijo, que en un momento perdí la noción y el sentido de la realidad. Un temblor agónico se apoderó de mí (278).

Pero el narrador no solo reconoce su posible ruptura con la realidad, sino que además facilita una versión oficial de los hechos que nada tiene que ver con los sucesos mágicos que ha contado, sino con una serie de casualidades, donde “se complementan lo cómico y lo trágico en esta desdichada especie a la que pertenecemos” (281). Resulta que la doncella se dirige al salón con un cuenco de gazpacho en la mano, tropieza con el gato y tira el cuenco, que cae contra una de las mesas de centro y contra Vicky; a partir de ahí, suceden una serie de casualidades que provocarán fatalmente la muerte del simio ilustrado:

En su afán por socorrer a la doncella, o bien por el sobresalto de aquel suceso inesperado, la tía de Pepita dio un mal paso y sus manos fueron a apoyarse repetidamente sobre el teclado del piano, que dio unos acordes al bulto. Entonces ocurrió una casualidad más portentosa aún, y es que en ese mismo momento el hermano de Pepita abrió una puerta al fondo de la casa y se levantó una ráfaga de viento anunciadora ya de la tormenta, y la corriente de aire echó a volar los visillos y las partituras y derribó la porcelana, y todo fue un caos de golpes, gritos, portazos, ayes, barullos y desconcierto. En cuanto a Gil López Navarrete, un cristal del cuenco fue a hincarse en la cara. Él mismo se lo arrancó, y cegado por una mezcla de gazpacho y sangre, sin saber qué hacer, desorientado e indefenso, buscó a cuatro patas un lugar donde asirse y ampararse, y así fue como vino a mi encuentro, con el cristal aún en la mano (282).

¿Magia o casualidad? Como Marcial señala, “que cada cual crea luego lo que quiera” (279). El lector, pues, deberá elegir la clave interpretativa de esta ridícula

historia que quiere parodiar la intrascendencia de las narraciones y los temas postmodernos, “porque ya no hay historias que narren grandes hechos, altos afanes, hechos maravillosos, y de todo el pasado esplendor lo único que queda es eso, los desperdicios, y el poso amargo de un sueño, y poco más” (283). Lo importante, a la postre, es el brillante resultado que el autor consigue con un magistral uso del lenguaje²⁶⁹.

6.1.5. La interrelación de novela y vida

Otra característica propia de la novela postmoderna es la interrelación de la novela con la vida. Este rasgo se materializa en la narrativa landeriana de dos maneras diferentes. Están, por una parte, las novelas donde la relación de la vida y la literatura se manifiesta a través de las aclaraciones del narrador; por otra parte, las obras de carácter autobiográfico (o autobiografías noveladas donde se entrecruzan los recuerdos y la ficción²⁷⁰), entre las que se encuentran *El balcón de invierno* o *El huerto de Emerson*, aunque conviene advertir que los trazos autobiográficos afloran en todas sus novelas, pues es fácil reconocer en ellas la contigüidad de la profesión y de las aficiones del autor en personajes que son profesores de literatura y aficionados a la filosofía (Tomás Montejo y Gabriel) o les gusta tocar la guitarra (Emilio), así como el correlato de otros personajes con miembros de su familia como el padre, sobre todo, o su primo Paco (el Raimundo de la ficción). El propio autor nunca ha ocultado que “vendimia” las experiencias biográficas para exprimir las como

²⁶⁹ Vale recordar, entre otros muchos estudios que insisten en este aspecto, los trabajos de Senén Crespo y M^a Cruz del Amo, “Luis Landero: La fascinación por el lenguaje”, CEE Participación Educativa, 8 (2008), pp. 199-207 [<http://www.mec.es/cesces/revista/revista8.pdf#page=134>] y de Analía Vélez de Villa, “Reglas del juego del lenguaje en la narrativa de Luis Landero”, *Cuadernos del Lazarillo: Revista literaria y cultural*, 33 (2007), pp. 2-6.

²⁷⁰ Véase al respecto María José García Rodríguez, “Memoria y fabulación: *El balcón de invierno* y *El huerto de Emerson*”, *Ínsula*, 897 (2021), pp. 15-17.

fruto maduro en sus novelas, como puede apreciarse en el siguiente fragmento de *El huerto de Emerson*:

Ocurre que yo he contado ya casi todo mi pasado. Casi toda mi vida está ya vendimiada. Vendimié mi infancia y mi adolescencia, fui enamorado y guitarrista, y esos años también los vendimié, vendimié mi estancia en París, a mi padre lo he vendimiado qué sé yo las veces, y a las bellas muchachas de mi pueblo y mi barrio, y mi vida de profesor y de escritor y de lector, y muchas cosas más, porque a veces da la sensación de que la vida es breve, pero en cambio la memoria de lo vivido no se acaba nunca (12)²⁷¹.

En estos relatos autobiográficos, el autor suelen focalizar su escritura en el paraíso perdido de la infancia, en la descripción de sus orígenes, enraizados en un ambiente campesino y natural impregnado de oralidad, de magia y de folklore, en el que juega un papel decisivo su abuela Francisca, que fue quien inculcó en el escritor el gusto por los relatos y dichos populares, como ya hemos expuesto en alguna ocasión. Ese mundo es el que reflejan de un modo muy perceptible las voces que se entrecruzan en el espacio textual de *Caballeros de fortuna*, que Simón Viola asocia a la oralidad, al folclore y a la magia, pero combinado todo ello de una manera muy peculiar con la capacidad de fabulación del propio autor:

El narrador no opera como un folklorista reproduciendo en la novela las creencias populares de modo mostrenco, sino que las mezcla con las aportaciones de su propia fabulación hasta el punto de reproducir un mundo mágico, ajeno a la razón, atravesado por fantasías creíbles y hábitos seculares inverosímiles, tanto más

²⁷¹ En lo sucesivo se citará por esta edición: Luis Landero, *El huerto de Emerson*, Barcelona, Tusquets, 2021, indicando entre paréntesis la/s página/s correspondiente/s.

inusitado al sufrir un contraste intencionado con la ciudad, el ámbito del progreso científico y la cultura oficial²⁷².

Tanto en *El balcón de invierno* como en *El huerto de Emerson* reaparecen los temas recurrentes en sus novelas, pero en esos libros se deja entrever mayormente el sustrato biográfico que los nutre²⁷³. En *El balcón de invierno*, Landero se pregunta por el absurdo de la existencia, siempre dubitativo entre la acción y las letras:

¿Qué vida absurda es esta?, ¿qué vas a hacer con los años, quizá no muchos, que te quedan por vivir? [...] Por si fuese poco, a veces he caído en la tentación de pensar que a mí en realidad no me gusta escribir, que a mí lo que me hubiese gustado es una vida de acción, y que todo esto de la escritura es el fruto de un espejismo, de un malentendido vocacional que se originó allá en la adolescencia, y que por tanto he equivocado con mi vida y, a fin de cuentas, la he desperdiciado. La literatura me ha llevado además a estudiar filología y a ser profesor de literatura, a casarme con una filóloga, también profesora de literatura, a tener amigos filólogos, a abarrotar la casa de libros literarios, a rodearme de un modo casi enfermizo, de plumas, de lápices, de sacapuntas, de cuadernos de todos los estilos y tamaños, de ingentes cantidades de papel. De adolescente soñaba con haber sido pistolero en el Lejano Oeste. Ahora cambio los cartuchos de tinta de la estilográfica con la misma rapidez y destreza que si recargara el revólver en una refriega contra los comancheros. Esto es lo que pienso en algunos momentos, mientras me quedo con los ojos suspensos en el aire (18-19)²⁷⁴.

Como se puede observar, esa dicotomía entre la vida activa y la vida intelectual o contemplativa, entre el hombre nómada y el hombre sedentario es la que viven por lo general los personajes landerianos, pues todos se debaten entre el deseo de

²⁷² Manuel Simón Viola, "Narración, tiempo y espacio en *Caballeros de fortuna* de Luis Landero, *Revista de Estudios extremeños*, 2 (1995), p. 540.

²⁷³ Véase, al respecto, Natalie Norayet, "*El balcón en invierno*, ¿una autobiografía novelada?", *Revista Cultural Turia*, 121-122 (2017), pp. 227-234.

²⁷⁴ En lo sucesivo, se citará siempre por esta edición: Luis Landero, *El balcón de invierno*, Barcelona, Tusquets, 2014, indicando entre paréntesis la/s página/s correspondiente/s.

llevar una vida dinamizada por la aventura o resignarse a vivir acomodados en la inmovilidad y el anonimato. Para sobreponerse a la existencia anodina en que se encuentran, todos los personajes centrales de las novelas de Landero emprenden, cada cual a su manera, la aventura a que los impulsa el afán de ser otro (Gregorio Olías, un poeta ilustrado; Matías Moro, un empresario innovador; Emilio, guitarrista; Dámaso, un justiciero; el personaje de *Retrato de un hombre inmaduro*, un ciudadano ejemplar; Lino, un solitario arriesgado y errante; Hugo Bayo, un nómada en Australia y el Lejano Oeste, etc.); pero, después de intentar afanosamente la aventura, se percatan de que la vida imaginada no es lo que creían, por lo que retornan a su postura acomodaticia inicial, aunque algunos de ellos vuelven a plantearse la posibilidad de acometer una nueva aventura. Por este motivo, los personajes de las distintas novelas, como el narrador de *El balcón de invierno*, suelen mostrarse inseguros e impostores:

Yo siempre he sido, y esto no parece que tenga ya remedio, un tipo inseguro, que descrea de sus cualidades y tiende a pensar que sus éxitos (un notable en la escuela, una muchacha que lo quiere, un premio literario) son solo un equívoco y que ya aparecerá alguien que lo desenmascare y lo muestre ante el público como lo que es: un impostor (22).

El narrador de *El balcón de invierno*, al igual que los personajes de otras novelas, tiene la sensación de haber perdido el tiempo con el juego de la impostura en que ha estado inmerso²⁷⁵. Todo ello embarga al personaje de cierta culpabilidad, de íntima desazón y de pesarosa nostalgia; en dos palabras, de angustia existencial asociada

²⁷⁵ Sobre estos aspectos, véase Antonio Rivas Rangel, "La autobiografía como relato de reconciliación: *El balcón en invierno* de Luis Landero", *Revista Cultural Turia*, 121-122 (2017), pp. 235-242.

a las especulaciones y los afanes que, en interrelación de biografía y de ficción, definen el hecho de rendir cuentas con la vida:

Entonces, al ver desde mi sillón de viejo enardecerse y palidecer en la oscuridad la brasa del cigarro, a veces siento una nostalgia llena de hondos pesares. Es nostalgia y pesar de la juventud, de la belleza, de la acción, de todo cuanto sucumbió al tiempo, pero también de lo que no llegó a vivirse, de los alegres decires nunca dichos, de las correrías nunca emprendidas, de los amigos que no tuve, del amor apenas entrevisto, de la vida dilapidada en vano, y de lo breve e ilusorio de los ahoras, de los mañanas y de los entonces, y de todo este pobre negocio de años y de afanes de que está hecha la vida (19-20).

Estas mismas constantes reaparecen en *El huerto de Emerson*. El narrador, ensimismado en el arranque de la escritura, como le ocurre al prologuista de la primera parte del *Quijote*, no encuentra qué escribir, pero sabe que siempre queda la posibilidad de entreabrir la puerta fecunda de los recuerdos:

Tengo un cuaderno nuevo y no sé en qué gastarlo. Es invierno, ya ha oscurecido, hace mucho frío y afuera resuena el temporal. Por el momento no sé qué escribir, es cierto, pero eso importa poco. Cuando uno no sabe qué escribir, cuando el alma se apaga y se embrutecen los sentidos, y cuando aun así uno siente la necesidad de escribir, siempre queda la posibilidad de abandonarse a los recuerdos (11).

Esa vuelta a los recuerdos se concibe como un viaje mágico al pasado que siempre ofrece un inagotable arsenal de maravillas depositadas en el paisaje de la memoria y en los pliegues profundos del corazón²⁷⁶. Dicho viaje está promovido por el afán de

²⁷⁶ Sobre esta obra, véase M^a Dolores Thion Soriano-Mollá, "Entrevista: Landero, un eterno seductor, en *El huerto de Ralph Emerson*", *op. cit.*, pp. 20-24. Resulta asimismo esclarecedora la entrevista del autor con Nuria Morgado, "Una conversación con Luis Landero: 'La cabeza es

subvertir las carencias de la realidad presente con la recuperación del tiempo perdido, que fue lo que animó al hidalgo manchego a reinventarse en don Quijote, y es lo que también moviliza a los personajes del universo landeriano a soñar sus aventuras. Y, en la misma medida que los personajes planifican en la diégesis la aventura de su viaje, la aventura se resuelve textualmente en el venturoso y no menos mágico viaje de la escritura:

Porque el viaje al pasado tiene mucho de mágico, y en sus remotos y azarosos parajes habitan sin duda las sirenas, la tierra de Jauja, El Dorado, la posibilidad cierta del unicornio, y todas las maravillas que existen en lo más hondo de nuestro corazón, pero que se quedaron sin vivir. No otra cosa hace Alonso Quijano sino ir en busca de un tiempo donde –según leyendas autorizadas por el corazón y legitimadas por la nostalgia de su pérdida– hubo prodigios a diario, aventuras sin cuento, sueños realizados, nobles valores que sucumbieron al azote de los malandrines y gigantes, que es tanto como decir de la vulgar e injusta y odiosa realidad. Contra las indigencias de la realidad, va don Quijote, y a la busca del tiempo perdido (13).

La nostalgia por lo que pudo ser y no se ha vivido, que es también un sentimiento importante en la filosofía de Camus, como ya se ha puesto de relieve, embarga al narrador protagonista de *El huerto de Emerson*, empujado obsesivamente a la búsqueda del tiempo perdido. Se ofrece un ejemplo de ello en el capítulo titulado “El viento en la vela” cuando el narrador, que se presenta como un personaje angustiado y absurdo, narra la visita a la tumba de sus padres en el cementerio; desorientado, solo, sin nadie que pueda ayudarlo, deambula perdido en medio de aquel laberinto sin localizar el lugar en que reposan sus restos:

la que busca y el corazón es el que encuentra”, *Letras peninsulares*, 18:2-3 (2005-2006), pp. 365-376.

Dos o tres veces me había parecido reconocer el pequeño entorno de tumbas que me era familiar, y me había bajado del coche y había deambulado entre ellas con el ramo de flores en la mano, indeciso, yendo y viniendo, buscando alguna señal que me orientase en aquel laberinto, en esa inmensa ciudad de muertos que es la Almudena de Madrid (21).

Este suceso da pie a que el personaje reflexione sobre el absurdo de la existencia, las ilusiones y los afanes, el paso inexorable del tiempo, de la misma manera que lo hace el narrador protagonista de *El balcón de invierno*:

Allí estaba, pues, con las manos todavía en el volante y la vista perdida, apelmazada en el mero vacío. Inevitablemente, pensé en lo ilusorio del tiempo, ese tejido inconsútil que te abriga con el mismo hilado con que tejen las Parcas, en el pasado, en lo raro y absurdo que es este oficio de vivir (22).

El hecho de encontrarse en el cementerio desencadena asimismo la reflexión sobre la muerte y el pensamiento de alcanzar la gloria literaria para sobrevivir a ella; es decir, al irreparable y lapidario tópico de lo efímero que encierra la frase *sic transit gloria mundi* se superpone el esperanzador sentido de trascendencia contenido en la clásica expresión *scripta manet*, que abre las puertas a esa tercera vida, entre la temporal y la eterna, de la fama:

Algo único y prodigioso muere irreparablemente con cada uno de nosotros. El pensamiento, que tanto gusta de burlas y desmanes, él y no yo propiamente, pensó por un momento en la gloria literaria, en la loca esperanza de pervivir más allá de las tapias que cercan a los muertos por obra y magia de unas palabras puestas sobre un papel (23).

Pero, como es fácil apreciar, el pensamiento parece ir en una dirección opuesta a la realidad en que se encuentra el personaje, sumido en esos momentos en una crisis vital, como él mismo confiesa: “Yo atravesaba entonces una mala racha. Carecía de proyectos, ni siquiera visitar a un amigo o comprar algo, una prenda de ropa, unas conservas: nada. Todo me salía mal y era incapaz de escribir una línea” (24). De hecho, esa situación que lo acecha y la inseguridad consiguiente lo inducen a equiparse, en traslación metafórica, con una marioneta en el teatro de la vida: “De ahí te vienen tus males, de la inseguridad y de la prisa. Eres como Woyzeck, y me imaginé a mí mismo convertido en títere de teatro” (25).

El absurdo que acompaña el oficio de vivir y la angustia existencial que conlleva, se instituyen en ejes vertebradores que cruzan transversalmente otros relatos de la misma obra, nutridos por los recuerdos de las experiencias vividas; así puede verse, por ejemplo, en el capítulo 3, “Un hombre sin oficio”, cuando reflexiona sobre el quehacer de escritor y lo compara con los medios y técnicas empleados en otras profesiones; en el capítulo 4, “Donde Pache”, en el que este campesino sencillo y taciturno siembra el relato con digresiones de filósofo rural y, para cumplir sus sueños, abandona su finca y el reducido entorno en que se movía, haciéndose comerciante y tabernero, pero, cuando cree haber conseguido su propósito, se hunde en el misterio de la existencia; o en el capítulo 8, “Hombres y mujeres”, donde el narrador establece el contraste entre la vida de los hombres y de las mujeres en el mundo campesino de su época: los hombres están siempre soñando y desilusionándose como verdaderos *sísifos*, ordenan mucho y trabajan lentos; las mujeres, por su parte, se muestran siempre afanosas, tenaces, menos melancólicas, y asumen el destino con la infeliz obstinación de unas “criaturas” kafkianas :

Y así, con sus espléndidas cabelleras escondidas en moños duros como terrones, seguían adelante, siempre adelante, incansables, fanáticas, obstinadas en una misión cuyo cumplimiento parecía depender la armonía del mundo y el sentido mismo de la existencia, como las desdichadas criaturas de Kafka (144).

Quizá sea en su antología de cuentos, significativamente titulada *Entre líneas: el cuento o la vida*, donde emergen de manera más perceptible, desde el paisaje de la memoria, esos recuerdos de las experiencias vividas entremezclados con los de sus lecturas. Esta obra, antecedente en la forma y la intención de *El balcón* y de *El huerto*, está protagonizada por Manuel Pérez Aguado, *alter ego* de Luis Landero. El sustrato autobiográfico aflora desde el comienzo mismo del libro al mencionar la profesión de profesor de literatura (la vida) y poner en relación al personaje con el protagonista de *El castillo* de Kafka (la literatura). La prevalencia sintáctica de la oración principal sobre la objeción que marca la subordinada concesiva suscita ya, desde el inicio mismo, la interrelación de la vida y la literatura, de la realidad y la ficción como mundos de fronteras permeables entre las líneas de la escritura:

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 [...]. Quizá la única nota pintoresca en él sea precisamente el hecho de ser profesor de literatura en estos tiempos. Hace poco fue a un banco a solicitar un crédito [...]. Le demandaron la profesión, invitándolo así a demostrar su solvencia social. Él dijo: “Profesor de lengua y literatura en un instituto de bachillerato”, y como el empleado lo mirase por un instante con cierta preocupación no exenta de estupor y piedad, Pérez apartó los ojos y se sintió como el protagonista de *El castillo* de Kafka: un agrimensor que no ha sido llamado y cuyos servicios no son tampoco necesarios, pero que sin embargo está ahí: gravoso, obstinado y absurdo (12).

La vida de Manuel Pérez se va entretejiendo a través de los capítulos de este libro con no pocas hebras extraídas de la madeja biográfica del autor: el personaje nace en un pueblo donde a veces no había luz eléctrica; siente una gran pasión por las películas de Hollywood; ya en la capital tiene que trabajar mientras estudia para ayudar a su familia en una situación económica apurada, etc. Entre esos capítulos protagonizados por Manuel, contados en tercera persona, se insertan otros en que el propio Luis Landero, en primera persona, va desgranando una serie de reflexiones, recuerdos, anécdotas..., de manera que el personaje de ficción y el personaje histórico se alternan en el espacio diegético que comparten, poniendo de relieve una vez más la interrelación de la vida y el cuento, resuelta textualmente con el sentido de alternancia de (no de exclusión entre) los términos que coordina el nexo disyuntivo del título; es decir, de la vida infiltrada entre las líneas de la ficción.

Para apreciar la materialización de esa alternancia, marcada gramaticalmente por las voces del relato, basta cotejar el episodio anteriormente reproducido, donde se habla en primera persona de Manuel, y el titulado “Perfil”, en el que el propio Luis Landero asume el protagonismo del relato en primera persona, ofreciéndose de este modo una visión caleidoscópica del propio escritor, ya que se va narrando su vida desde dos perspectivas diferentes: la del narrador que cuenta la historia de Manuel, su *alter ego*, y la de él mismo. Según Molina Fernández, la combinación de las voces “da cauce formal a las múltiples dualidades del libro: el ámbito profesional (público) y el vital (familiar), los padres y los hijos, la infancia y la madurez, el campo y la ciudad, el amor y la muerte, la literatura y la vida”²⁷⁷. En este juego de perspectivas que genera el desdoblamiento de las voces, conviene destacar el papel

²⁷⁷ Carolina Molina Fernández, “Sobre literatura y autobiografía en *Entre líneas* de Luis Landero”, *Revista de Estudios Extremeños*, 59 (2002), p. 552.

de la ironía, pues, según Díaz Navarro, “es un medio para distanciarnos de la multiplicidad del yo”²⁷⁸.

En el siguiente fragmento, propuesto para el contraste con el inicial referido a Manuel Pérez Aguado, pueden observarse, por lo demás, características similares a las encarnadas en sus personajes de ficción como son los momentos de indecisión e insatisfacción, el afán del duro oficio de vivir y de la literatura como redención, el misterio inexplicable y absurdo del mundo y la existencia:

He rebasado ya la edad que tenía mi padre cuando murió. Nací por tanto hace ya muchos años. Buscando para mí una vida paralela, como las que diseñó Plutarco, no sabría cuál elegir. Tuve una vida oscura, algún destello singular: fui músico, ejercí varios oficios, escribía encorvado y secreto, estudié letras superiores, viví algún tiempo fuera de España, matrimonio, dos hijos, trabajo estable, publiqué algunos libros, poco más. [...] 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 [...]. No entiendo el mundo, no lo abarco. Veo un árbol y un sistema político, digamos, pero eso es todo, cada cual por su lado: fragmentos, calderilla, cordeles (27-28).

Un ejemplo que ayuda a comprender la interacción de realidad y ficción lo ofrece el capítulo titulado “Primera experiencia estética”. En este capítulo, Manuel Pérez Aguado, para ilustrar su primera clase de literatura, realiza un dibujo en la pizarra con dos viñetas: A (realidad) y B (ficción), que conlleva un claro paralelismo metaliterario con el propio libro, en el que también se diversifican tipográficamente dos planos: los capítulos redactados en cursiva y en primera persona, que

²⁷⁸ Epicteto Díaz Navarro, “El cuento y la vida en Luis Landero”, en Irene Andrés-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *Cuadernos de narrativa. Luis Landero*, op. cit., p. 150.

representan la realidad histórica de Luis Landero, y los escritos en letra redonda y en tercera persona protagonizados por Manuel Pérez, que transfiguran literariamente aquella realidad. Basándose en una historia narrada por la abuela Francisca cuando era un niño de seis o siete años –mezcla una vez más de personajes ficticiales como Manuel y reales como la abuela Frasca– el profesor Pérez Aguado explica cómo la realidad y la ficción se interpenetran, y cómo, después de escuchar el cuento del evónimo, el niño percibe la realidad de otra manera; es decir, ficcionalizada.

Esta interrelación de la literatura y de la vida es una constante, como se ha ido poniendo de relieve, en el universo landeriano. Así se aprecia ya desde la primera novela, *Juegos de la edad tardía*²⁷⁹, pues, para Faroni, “el mundo era su casa de poeta, la aldea natal donde nunca podría ser un extraño” (79); y, al enamorarse de Alicia, piensa en ir tras ella para expresarle sus sentimientos; sin embargo, “lo contuvo la dignidad o el temor, y también la furia de haberse humillado y ensalzado tanto en sus ensueños. Se dijo que solo la realidad podía redimirlo de los pecados de la ficción” (83). Reaparece en *Caballeros de fortuna*, cuando Manuel y Leonor van a desenterrar el supuesto tesoro de la herencia:

Todo transcurrió, en efecto, como en el teatro o en los sueños. Parecían representar papeles convenidos, o al menos eso pensó Leonor al ver allí a Manuel, cabeceando maravillado al borde del hoyo donde Esteban se afanaba compulsivamente mientras aliviaba la ansiedad y el esfuerzo con un monólogo fogoso y oscuro, del que solo descollaba, a veces, obsesiva, la palabra “agosto” (271-272).

²⁷⁹ Recuérdese, al respecto, el artículo de Antonio Ubach Medina, “Realidad y ficción en *Juegos de la edad tardía*, de Luis Landero”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 16, 2001: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero16/landero.html>. [en línea].

También en *El mágico aprendiz*, la vida y la novela, y el arte en general, se fusionan, sobre todo en la fiesta inaugural de la cooperativa, como ya se ha comentado. Sobre esta fiesta, el narrador realiza el comentario siguiente:

A Matías todo aquello, además de muy caro (pues a cada comparsa, según el papel que desempeñara, debía abonarle entre cinco mil y ocho mil pesetas), le parecía un simulacro demasiado atrevido para que fuese siquiera verosímil. «Todo esto es excesivo», decía. «Al contrario, argumentaba Pacheco, esto es justo lo que hacen las empresas americanas cuando empiezan. Es de libro, y yo no me he inventado nada que no sea un tópico en la literatura empresarial» (273).

Poco después, conforme avanza la tarde y entran en escena azafatas, obreros, vendedores, guardas de seguridad, directivos, artistas, etc., el narrador vuelve a ratificar “que aquello parecía en efecto cosa de cine o teatro” (273).

El cierre de *El guitarrista* resulta esclarecedor para entender el concepto de la vida como novela y el oficio de vivir como un reiterado episodio del mito de Sísifo. Cuando Emilio, desilusionado con Adriana, se despide de los compañeros del taller, piensa que todo aquello ha quedado atrás y que debe seguir entrelazando su vida con otras vidas como si de capítulos se tratase: “allí arriba me esperaban otras vidas con las que entrelazar la mía para formar de nuevo un laberinto de instantes, de promesas, de episodios sin principio ni fin” (322).

En *Hoy, Júpiter*, las relaciones entre vida y novela, realidad y ficción vuelven a unirse y a mezclarse en el cierre mismo de la novela. En el momento que Tomás Montejo, al igual que le ha ocurrido a Emilio, se desilusiona con Marta, su mujer, en lugar de leer la carta que esta ha dejado sobre la mesa, centra su atención en otro “texto”, el de la novela que le venía rondando sobre la vida de Dámaso y la suya propia, “que era como si ya estuviese escrita”; y comienza a escribirla:

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 la 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, aquel 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 (400).

La interrelación de vida y novela es evidente asimismo en *Retrato de un hombre inmadero*, donde el personaje principal, al terminar de contar su historia, reflexiona metaliterariamente:

Y me he acordado de eso ahora, en este último instante, porque mi voz ha durado toda la noche pero siempre ha sido más o menos la misma, ¿no es así? Una voz sin historia, como mi propia vida. Me pregunto si mañana, o dentro de un mes, recordará usted algo de lo que le he contado, o al menos, la música de mi voz. Porque eso es lo que recuerdo yo en estos últimos instantes, las voces de la gente a la que conocí. Oigo la música de todos, la música de la vida, una sinfonía verbal en la que apenas se distinguen palabras (232-233).

También Lino, en *Absolución*, a punto de concluir su relato, comenta que “es una historia trágica y absurda como la vida misma” (316) y encarga al señor Levin contársela a Clara. De igual forma, en *La vida negociable*, al final de la novela, Hugo Bayo, cuando decide junto con Leo emprender un nuevo proyecto vital, se afana por

buscar a su vida un argumento que la oriente y le ayude a encontrar el sentido de su existencia, como refleja la siguiente confesión:

Pero yo, incapaz de dormir, no he dejado de recordar y pensar en mi vida, buscándole un sentido, un argumento, una moraleja, alguna certeza sobre mí, algo que me sirva para orientarme, y saber quién demonios soy yo y adónde voy, ahora que todavía soy joven y me queda tanto camino por andar (332).

El papel de Aurora, en *Lluvia fina*, parece funcionar por momentos como la metáfora de la narradora omnisciente que pudo ser, porque conoce todo lo que hacen y piensan los personajes de su familia, pero nunca asume ese papel. Por esta razón, el narrador remarca que la vida de Aurora es como una narración, como una novela en la que se siente imperiosamente atrapada, donde se entrecruzan las voces, los mensajes y los episodios en una interminable cadena de ramificaciones y detalles:

Aurora no tiene ganas de volver a casa, de tener que contar, sonreír, explicar, escuchar, y luego leer y oír todos los mensajes, y contestar y devolver todas las llamadas, y escuchar una vez más las confidencias de cada uno de los personajes de esta historia que no acabará nunca, las distintas versiones de cada episodio, con todas sus bifurcaciones y detalles, además de tener que comentar, comprender, moderar, orientar, consolar, condolerse, alegrarse, negociar los silencios, ofrecer consejos y esperanzas..., solo de pensarlo se siente agotada de antemano, incapaz de tanto, y con mucho sueño atrasado, como si llevase años sin dormir. La lluvia es menuda pero persistente. Para hacer tiempo, y acaso también por curiosidad, porque los relatos nos atrapan de tal modo que a veces no podemos ya vivir sin ellos, y quizá también porque siente la llamada imperiosa de la fatalidad, decide escuchar los mensajes de móvil (264).

La interrelación de vida y literatura reaparece asimismo en *Una historia ridícula*, representada unas veces por la unión de la vida con el teatro, como ya se ha

ejemplificado en el apartado anterior, y otras veces por la fusión de la vida y la novela, reiterándose así la poética cervantina que tanto planea en todo el universo literario landeriano. En el capítulo 3, por ejemplo, cuando el protagonista habla del tipo de odio que te encadena al enemigo, relata la anécdota, contada por su madre, de un tío suyo que pidió a sus familiares que, cuando muriera, no se lo comunicaran a su enemigo Alejo para no proporcionarle esa alegría:

Y contaba que su familia cumplió la promesa, y que al tal Alejo le dijeron que el ya difunto se había ido a vivir con un pariente al extranjero. Y el otro no paraba de preguntar en qué parte del extranjero, en qué ciudad, y si tenían su dirección o su teléfono, pero los familiares se evadían con respuestas vagas y el otro –según mi madre– se reconcomía ante la incertidumbre y ante la ausencia del rival, y no tardó en enfermar y morir de rabia y de melancolía, como los grandes enamorados de las novelas y del cine (21).

En definitiva, esta fusión de la novela con la vida, de la vida con la novela, es una característica que la narrativa landeriana comparte con la novela postmoderna en general, al igual que sucede con los demás rasgos expuestos y comentados en este apartado. Gracias a ello, Landero consigue asimilar y adecuar personalmente la tradición absurda kafkiana y camusiana, adaptándola al contexto histórico-cultural en el que se produce su obra. De este modo, más allá de las peculiaridades del contexto en el que se desarrolla la novela postmoderna, el autor extremeño consigue reactualizar las tradiciones heredadas, imprimiéndole un sello propio que funciona como marca distintiva de su universo narrativo. Los subapartados que siguen, precisamente, se dedicarán a esclarecer el modo particular que propone Landero para enfrentarse al absurdo, diferenciándose así de sus maestros literarios.

6.2. El “absurdo negociable” en la narrativa de Luis Landero

Tras el análisis de las huellas que dejan el absurdo expresionista de Kafka y el vitalismo existencial de Camus en la narrativa landeriana, conviene insistir, como puntualmente se ha ido haciendo, que Landero no se limita a una mera imitación de los modelos, sino que reelabora de manera personal la herencia recibida. El escritor extremeño, a diferencia de Kafka, se rebela en buena medida contra el absurdo de la existencia a través de la negociación con la vida. Esto es algo que no se percibe, con esa frecuencia al menos, en el autor checo, con la excepción de su libro *América*, que no constituye un ejemplo totalmente representativo ya que, como se sabe, fue una obra póstuma no concluida por Kafka, por lo que el final añadido, más vitalista de lo acostumbrado, no debe considerarse como una constante caracterizadora de su producción. La decisión del protagonista de elegir al final de la novela una vida nómada, de artista, trabajando en el teatro, establece ciertamente una diferencia con respecto a obras anteriores; pero es un hecho puntual, mientras que los personajes de Landero, en general, suelen retornar a su existencia cómoda, tranquila y gris, intentando negociar con la vida para mantener un atisbo de ilusión. En su esfuerzo por enfrentarse al absurdo de la existencia, consecuencia de la metamorfosis que sufren cuando sienten la necesidad de sobreponerse al tedio que los cerca, los personajes landerianos experimentan una angustia existencial, pero en clave postmoderna, que en cualquier caso resulta más leve y pasajera que la vivida por los personajes de Kafka y de Camus.

Por otro lado, en esa vuelta a negociar una y otra vez con la vida, Landero encuentra la absolución al problemático negocio de vivir en el reconfortante hecho de narrar. Este enfoque, que adquiere un carácter metanarrativo cada vez que surge la reflexión sobre las relaciones de la novela con la vida o, más específicamente,

sobre la propia obra, es otro rasgo que también distancia al autor extremeño del absurdo de Kafka y de Camus, pues incluso este último, aunque sea más vitalista, carece de ese rasgo metanarrativo característico de Landero.

6.2.1. La mortadela del tedio

Luis Landero, a diferencia de Kafka y Camus, aborda el problema de tedio que envuelve la existencia desde una perspectiva personal. En Kafka, la angustia existencial adquiere un sentido desgarradamente trágico, como sucede con Camus, si bien en este caso de una manera matizada por su capacidad para anestesiar ese desgarramiento con el hedonismo y el vitalismo que revela, en la misma medida que caracteriza, su mirada. La concepción que ambos autores tienen del absurdo y de la angustia existencial como un tema serio, hondo y trascendente, en Luis Landero viene a ser un problema cotidiano, casi como otros tantos; por esta razón, en sus novelas el concepto de “tedio” puede convertirse en un lugar común, en una sensación cercana al aburrimiento de los seres humanos por su falta de estímulos, en una vivencia auténticamente postmoderna que, generadora en ocasiones de una angustia y una fuerte crisis existencial, no parece tener al final de la historia la importancia que se presuponía en un principio. En este sentido, resulta muy esclarecedora, para entender el concepto que Landero tiene del existencialismo, la expresión “mortadela del tedio”, utilizada en su primera novela, *Juegos de la edad tardía*, en la que une el concepto de ‘tedio’, asociado al existencialismo y al absurdo de la vida, a la ‘mortadela’, que representa la intrahistoria cotidiana. De este modo, Luis Landero da a entender que su visión del existencialismo y del absurdo está ligada a los hechos y situaciones corrientes de la existencia; es decir, a lo que carece de cualquier sentido trascendente y elevado. Por esta razón, Raúl Nieto de la

Torre habla de los mitos y de “la épica de lo cotidiano” como un rasgo diferenciador en la narrativa landeriana:

En el caso de Luis Landero, este recurso literario tiene como objetivo principal engrandecer, dignificar, el lado marginal de la realidad. Más que mitificar o dignificar la realidad cotidiana, debemos acaso hablar de un proceso re-mitificador. Se trata de volver a dar significado y dignidad a unos personajes olvidados por las crónicas oficiales de su tiempo. Toda épica requiere de una mitología donde las hazañas heroicas queden registradas y sirvan de modelo a las generaciones venideras²⁸⁰.

El siguiente fragmento de su primera obra puede servir para ejemplificar lo expuesto. Se trata de la conversación entablada entre Faroni y Gil, después de que aquel estuviese un tiempo sin ponerse en contacto con su cómplice debido a la crisis de artista que ha sufrido:

Gregorio había preparado en la libreta de ficciones la apología de su silencio. Como era cierto que había sufrido una crisis de artista, le hubiera gustado contar sus verdaderos efectos, aunque silenciando las verdaderas causas, pero no encontró palabras suficientemente elocuentes (fuera quizá de pavor, infierno, araña y mortadela) y resignó a decir que había sufrido una crisis de artista a causa de asuntos difíciles de explicar, pues resumir en unas frases meses y meses de contradicciones, ideas de suicidio, tedio y melancolía (palabras inferiores sin duda a las que hubiera usado de haber podido formar con ellas un concepto), era poco menos que absurdo, por lo que se conformaba, ahora que al fin había superado el desánimo, con que Gil supiese entender y disculpar estas cosas. Gil que no tenía que explicarle nada porque Faroni era un artista y a los artistas –él siempre lo había dicho- había que comprenderlos. Que también él lo había pasado muy mal y hasta había llorado pensando que Faroni, cansado de él, aburrido de su torpeza e ignorancia, intentaba desengañarlo con sus silencios y evasivas, pero que ahora,

²⁸⁰ Raúl Nieto de la Torre, “El héroe y el evónimo”, en Irene Andrés-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *Cuadernos de narrativa. Luis Landero, op. cit.*, p. 76.

podía confesarlo sin vergüenza, ganas le daban de llorar por todo lo contrario, ya que curiosamente él también había estado al borde del suicidio y sabía lo que era volver de aquellas lobregueces.

–Y usted, si me permite, ¿por qué quería matarse?

Gregorio habló entonces, con voz cansada, de un poema épico que estaba componiendo de más de veinte mil versos de extensión. Silbó Gil, admirado de aquella enormidad, y Gregorio aprovechó para explicar que era precisamente aquella enormidad, junto a la falta de inspiración, el infernal vacío, la araña del miedo, la mortadela del tedio, la duda pavorosa sobre la utilidad del arte y de la vida- que le había inspirado un canto de desesperación desde el umbral mismo de la muerte-, lo que había provocado la crisis (214; el subrayado es nuestro).

Justo después de esta conversación sobre el arte y la crisis vital, donde Faroni hace referencia a esa mortadela del tedio así como a la araña del miedo (otro concepto ambivalente, pues comparar la angustia vital que te provoca la idea del suicidio con el miedo a una araña hace del absurdo una realidad tragicómica e insignificante), comienzan a hablar de temas mundanos, como de Socorrito, la dueña de una pensión a la que Gil pretende, dejando de lado las crisis existenciales como si ya no tuvieran relevancia para sus vidas; incluso el narrador proporciona al texto un tono humorístico e irrelevante con las respuestas de Gil acompañadas de estornudos y de la limpieza de los mocos.

Sin embargo, aunque pasajero, el tedio tiene su importancia en la generación de la acción narrativa, pues conduce a los personajes a la crisis de identidad que sufren; al respecto, Germana Volpe comenta:

Es la natural consecuencia de su inseguridad ontológica, que produce no un simple desdoblamiento de la personalidad, sino una ramificación de identidades que corresponde a la multiplicidad de nombres que él mismo inventa y se atribuye: Gregorio Olías *alias* Augusto Faroni, *alias* Alvar Osián, *alias* Lino Uruñuela. Cada uno de ellos es el reflejo de algo: el primero de la coyuntura histórica que le ha

tocado vivir; el segundo de sus aspiraciones político-culturales; el tercero del ideal trágico-romántico y el último del sueño de vivir en armonía con la naturaleza²⁸¹.

El tedio aparece en otras novelas de Landero y cobra especial relevancia en *Absolución*. En esta obra, cuando se especula sobre el paraíso del presente, el narrador apunta: “Pero aquella teoría tan sobrada de razón no era tan fácil de cumplir, porque el presente había sido para él una fuente inagotable de tedio y sinsabor” (29); poco después, el protagonista reconoce que la palabra tedio “era una palabra que parecía hecha a su medida, como un traje o un anillo de boda” (31); algunas páginas más adelante, vuelve a reiterarlo: “y, sin embargo, la experiencia más duradera y real de aquellos tiempos, y que no admitía tramas ni invenciones, fue la de tedio” (35); se reafirma en ello cuando, al hablar de sus experiencias sobre el amor en épocas pasadas, asegura que “se sentía exasperado por la terrible experiencia del tedio” (40), y admite que “tampoco en casa estaba a salvo del fantasma del tedio” (40).

También los personajes de otras novelas (Matías Moro, Emilio, Bernardo y Tomás Montejo...) se habitúan a convivir con el tedio de sus vidas, y muchos de ellos valoran esa situación como una experiencia más, pero sin tomarla tan en consideración como para acabar destruyendo el orden y la armonía de su vida. Por este motivo, una vez vivida la aventura y tras haber intentado combatir con ella el tedio y el absurdo, se dan cuenta de que todas las vidas, y todas las formas de vivirlas, son tediosas. Lino, por ejemplo, después de haber llevado una vida errante

²⁸¹ Germana Volpe, “El conflicto ser/querer o la escisión de la identidad”, en Irene Andrés-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *Cuadernos de narrativa. Luis Landero, op. cit.*, p. 125. Sobre los problemas de identidad en esta novela, véase Philippe Merlo, “La construction identitaire dans *Juegos de la edad tardía* de Luis Landero”, en *Le siècle XX^e, parcours et repères*, Hispanística XX. Lyon, Université de Bourgogne, 1999, pp. 223-247.

por los campos de Castilla en contacto con la naturaleza, como había sido su sueño, asume que también aquella vida, a pesar de hermosa, termina aburriéndole:

Quizá yo también podría ser feliz así, buscando setas y comiendo en corro, pensó. Con mi cesta y mi navajilla. Pero ¿cuánto tiempo tardaría en aburrirme y en aborrecer las bromas y tontunas y coloquios triviales de unos y de otros? ¿Por qué le resultaba tan difícil ser feliz, como lo era con tanta facilidad aquella gente? Luego irían a sus casas, se bañarían, harían la cena, comentarían los incidentes de la jornada, verían juntos algún programa de televisión y los niños se irían pronto a dormir, que mañana había que madrugar para iniciar un nuevo día. Así de hermosa y así de superficial era la vida (299).

Más adelante, Lino confiesa a Gálvez: “Creí que mi lugar podía estar en el camino, y he intentado convertirme en vagabundo, lo he intentado, pero tampoco me gusta esa manera de vivir. Lo único que he sacado en claro es que la vida no hay dios que la entienda” (306-307). El sueño perseguido por Lino, pues, resulta fugaz, porque, una vez acabado ese estímulo, vuelve a hundirse en el aburrimiento. Se trata, a fin de cuentas, de un modo postmoderno de entender la vida, que también invade a otros personajes. Así le ocurre a Gregorio cuando, harto de fingir ser Faroni, planea con Gil irse a vivir al campo y construir una granja, y pide a su compañero que entre ellos siempre le llame Gregorio, pues se ha cansado de su papel de impostor. Le sucede lo mismo a Hugo cuando junto a Leo, en el último episodio, van a inspeccionar fincas y terrenos en pueblos perdidos para hacerse campesinos, que es lo que ambos desde niños han deseado; sin embargo, al tener el sueño a su alcance, Hugo se cuestiona si en realidad es eso lo que quiere, aunque finalmente ven en la plaza el cartel de “Se traspasa” de una peluquería y deciden quedarse con el local para emprender su nueva vida. La misma percepción de lo transitorio e inestable es sentida por Marcial en *Una historia ridícula* cuando, sumido en el arrebatado delirante

del enamoramiento, llega a reconocer en alguna ocasión que su vida sin Pepita no tiene sentido, hasta el punto de hundirse en una pesadilla que roza por momentos lo kafkiano; sin embargo, es consciente de que aquella sensación es pasajera, lo que permite descubrir en él, sobre una identidad ligera y cambiante, ese toque postmoderno que lo envuelve en la insoportable levedad de la existencia:

Como todos los enamorados, yo era el animal indefenso que llega bramando al matadero, el que avanza ciego por una angostura hacia el golpe de gracia, el que aún con un hilo de vida siente el acero hurgar en sus entrañas. Y uno se pregunta, ¿por qué tanto delirio?, ¿a cuento de qué tanto conflicto y alboroto?, ¿de dónde tanto fanatismo?, si total después de tantos versos, músicas, ropas bonitas, flores, palabras dulzonas, alardes y promesas, quizá todo va a parar y a consumarse en unos instantes de espasmos y jadeos, y luego en el desencanto y amargor ya incesantes de un sueño finalmente incumplido... ¿Esa es la urdimbre que sustenta tan formidable empeño? Esto del amor sí que es una secta, esto sí que es una religión, y no el arte, como dicen algunos (194-195).

Esa característica levedad, a su vez, atenúa los finales de los relatos landerianos al resultar menos dramáticos y más conciliadores con la vida que los que ofrecen las novelas kafkianas o camusianas en las que los personajes acaban abocados a desenlaces trágicos, e incluso a la muerte, como consecuencia del absurdo de la existencia en que se sienten atrapados. Puede deducirse, pues, como afirma Gómez Vidal, que Landero “pone en evidencia una mediocridad constitutiva del hombre en su sentido etimológico de medianía, pero también en su sentido despectivo (lo que permite una serie de desfases entre lo cómico y lo serio) compaginada con una aspiración permanente hacia la perfección, hacia la excelencia”²⁸².

²⁸² Elvire Gómez-Vidal, “De Juegos de la edad tardía a *Hoy, Júpiter*”, en Irene Andrés-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *Cuadernos de narrativa. Luis Landero, op. cit.*, p.169.

6.2.2. El patetismo humanizado

El hecho de que los personajes persigan constantemente sus sueños para luego percatarse de que, en realidad, alcanzar el sueño no tiene tanta importancia en su afán de acabar con el absurdo, imprime en ellos un cierto patetismo que suele convertirlos en presa fácil de la parodia, la ironía y la deformación esperpéntica. Con frecuencia, el final de los personajes suele ser ilustrativo: Faroni pide a Gil que no le cambie más el nombre, pues ha acabado escarmentado de vivir su propia ficción; Matías Moro es abandonado por Martina después de toda la inversión económica que ha realizado para conquistarla; Emilio queda decepcionado con Adriana tras ser chanceado por su jefe; Tomás Montejo acaba siendo engañado por su mujer, Marta, que decide embarcarse con un marinero vulgar; Hugo se empeña en buscar unos terrenos para iniciar una nueva vida campesina junto a Leo sin estar convencido de ser lo que realmente desea; y Marcial sufre las burlas de Pepita y sus amigos en una tertulia tan intelectualmente superficial como disparatada.

Sin embargo, a diferencia del esperpento valleinclanesco, los personajes no son meras marionetas controladas desde lo alto por el autor, pues Landero insufla siempre un aire humanizador a estos seres de carne y hueso que se afanan por ser mejores, alentados por sus sueños, y que, a pesar de no conseguirlo, transmiten el consuelo de haberlo intentando; por esta razón, su fracaso resulta paradójicamente noble y decoroso²⁸³. En este aspecto, es concluyente la afirmación de Ruiz de Aguirre: “El sufrimiento real y la ilusión sincera de estos personajes los humaniza y aleja el fantasma de la degradación”²⁸⁴. En sentido parecido, Esperanza Mateos

²⁸³ Aunque referido solamente a *El mágico aprendiz*, resulta ilustrativo en este aspecto el estudio de Ignacio Soldevila Durante, “Luis Landero o la coherencia (A propósito de *El Mágico Aprendiz*)”, *España contemporánea: Revista de literatura y cultura*, 13:2 (2000), pp. 103-108.

²⁸⁴ Alfonso Ruiz de Aguirre, “La figura del padre, símbolo esencial en la narrativa...”, *op. cit.*, p. 99.

Donaire entiende que la deformación grotesca de los personajes en la obra landeriana es consecuencia de las situaciones delirantes provocadas por el choque entre sus conmovedores afanes y la realidad gris y vulgar en que se mueven, pero no alcanza el nivel de deshumanización que representan en la tradición hispánica Quevedo o Valle-Inclán. Mateos Donaire precisa al respecto:

No es esta, sin embargo, la práctica de Landero. Se inscribe, es cierto, en una corriente de realismo nítido, tanto en los entornos como en la caracterización psicológica de sus personajes, pero sobre todo le interesa la profundización en lo más humano que hay en ellos, ese es el realismo que más le interesa, y para lograrlo se basa, precisamente, en una caricatura que sigue las pautas de la tradición cervantina²⁸⁵.

Puede servir como ejemplo representativo el final tanto de Bernardo como de Natalia en *Hoy, Júpiter*. Se trata de uno de los desenlaces acaso más patéticos tramados por Landero, pero sin perder el componente humano que caracteriza su poética. Bernardo, el “hijo ilegítimo”, cuenta a Dámaso, cuya vida ha estado definida por el odio hacia quien considera “su usurpador”, el entramado de mentiras urdido teatralmente con Natalia, de lo que termina desengañado, autocompadeciéndose por haber sido víctima de las fantasías de Dámaso padre, compasión que también traspasan conmovidamente al lector los finales de los personajes landerianos:

Fue un final trágico para todos. Para tus padres, para René, para Natalia... Aunque lo de Natalia sigue siendo un misterio. Porque ella siguió creyendo en mí hasta el último instante. O fingiendo que creía. No lo sé. [...] Yo montaba una especie de escenario, con cortinajes, luces y decorados, y me ponía el esmoquin,

²⁸⁵ Esperanza Mateos Donaire, “Ironía y caricatura en la obra de Luis Landero o cómo contar una historia triste”, en AA.VV, *La ironía en la narrativa hispánica contemporánea (Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea, noviembre de 2002)*, El Puerto de Santa María, Fundación Juan Goytisolo, 2003, p. 122.

como si estuviera ante un gran auditorio, y actuaba para ella. Y ella, allí, en la penumbra, en su silla de ruedas, con la cara quemada, irreconocible, escuchando, aplaudiendo, y bebiendo hasta que la borrachera la extraviaba en un discurso donde ni ella misma sabía ya distinguir entre la realidad y la leyenda. [...] Y ella siempre esperándome, y yo no le decía que trabajaba de bedel sino que siempre le traía alguna mentira de regalo, alguna esperanza, de manera que también con ella me vi condenado a mantener el fuego de una segunda vida... ¡Ah, Natalia! Mi linda, mi dulce, mi adorada niña... (394).

Puede concluirse, como indica Alejandro Herrera sobre los personajes de *Juegos*, extensible a otras novelas, que “reflejando esa tendencia posmoderna, Landero descubre en los individuos rutinarios cierto atractivo y, siguiendo lo expresado por Chejov, hace poderosos a los humildes y los vulgares”²⁸⁶.

6.2.3. La resiliencia ante el absurdo: negociar con la vida y narrar

Los personajes de Luis Landero, inmersos en la vorágine del absurdo, desean conseguir la felicidad. Algunos, incluso, intentan teorizar sobre el tema, como Tomás Montejo, profesor de literatura, en *Hoy, Júpiter*, o Gabriel, de profesión filósofo, en *Lluvia fina*. Por ejemplo, Montejo, mientras cavila sobre un tratado de la felicidad que pretende escribir, llega a estas conclusiones:

- 1) “Ser en acto” (315); es decir, vivir el presente: *carpe diem*.
- 2) “Aligerar el yo” (316); o sea, no centrarnos tanto en nosotros mismos, sino en lo que nos rodea y no tomarnos tan en serio.
- 3) “Fijar la mirada” (316); en otras palabras, ocuparse de las cosas concretas de nuestro alrededor y menos de lo abstracto.
- 4) “Ser en todo momento dulce, grave y sincero” (316).

²⁸⁶ Alejandro Herrera, “La dinámica del fracaso en *Juegos de la edad tardía* de Luis Landero”, *Hipotexto*, 2 (2005), p. 52.

A partir de las reflexiones de Montejo, puede apreciarse que la visión landeriana del absurdo sigue la estela del vitalismo y el hedonismo característicos de Albert Camus. No obstante, a diferencia de este, los personajes de las novelas de Landero se enfrentan a dramas menos angustiosos y profundos. Por ejemplo, en *El extranjero*, Meursault, condenado a muerte, apura los últimos momentos de su vida contemplando felizmente las estrellas mientras espera la ejecución; por el contrario, frente a esta situación dramática, los personajes de Landero jamás se enfrentan a circunstancias tan angustiosas, sino a problemas cotidianos y corrientes de la existencia que oscilan entre la banalidad objetiva de las situaciones y la importancia que les imprime el tratamiento retórico que las formaliza, con lo que, en opinión de Ruiz de Aguirre, “adquiere potencia el alcance cómico de la obra, pero también el patetismo”²⁸⁷; de ahí se transita fácilmente a la carnavalización. Ocurre así cuando Lino, en *Absolución*, se encuentra en la encrucijada de huir ante la inminencia de su boda, o de Matías Moro, en *El mágico aprendiz*, al planificar animosamente sus proyectos empresariales. En estas situaciones, los personajes de Landero adquieren una dimensión más universal, por más próxima e inmediata a la normalidad de las vicisitudes humanas, que la representada por los personajes de Kafka o Camus.

Esa felicidad a que aspiran los personajes encuentra su camino de búsqueda en el retorno a la naturaleza que, en momentos puntuales, se acerca al panteísmo. Con esta intención, por ejemplo, Faroni y Gil deciden montar una granja en el campo; Lino emprende la huida de la ciudad y vagabundea errante por los campos de Castilla; Hugo y Leo, que alientan el sueño de vivir como los héroes del cine del Lejano Oeste o los aventureros de Australia, se van finalmente a un pueblo para

²⁸⁷ Alfonso Ruiz de Aguirre, “La figura del padre, símbolo esencial en la narrativa de Landero”, *op. cit.*, p. 99. Véase, de este mismo autor, *La narrativa de Luis Landero: símbolo, paradoja y carnaval*, *op. cit.*

disfrutar apaciblemente de una vida campestre... Sin embargo, esa visión idealizada y fascinante del mundo rural, que en las novelas con mayor sustrato autobiográfico rememora las vivencias infantiles del escritor, tampoco escapa a los parámetros de la cotidianidad ya conocida. Por eso, Lino reconoce que, aunque el campo le ha reportado mucha tranquilidad, la vida errante resulta dura y tampoco supone al final la escapatoria imaginada. No obstante, como se ha señalado en alguna ocasión, el tópico de menosprecio de corte y alabanza de aldea constituye una constante en la narrativa del autor extremeño, donde lo rural reaviva los recuerdos felices de la infancia y lo urbano representa las aspiraciones pretenciosas raramente cumplidas. Este contraste ha sido puesto de relieve por Martínez Serrano, quien opina:

En lo referente al espacio, existe un contraste entre el tratamiento de la vivienda urbana y la casa del pueblo. La casa urbana es presentada como un símbolo *kitsch* de la alienación en la que vive el emigrante, sublimación de la comodidad y el bienestar burgueses²⁸⁸.

Este mismo contraste zarandea a los personajes en su propia vida, que resulta “tan irrisoria, tan fea, tan trivial, y a la vez tan dramática, tan misteriosa y tan llena de belleza” (326), como se dice en *La vida negociable*. Ante tal horizonte, los personajes de Landero, modelados con una identidad ligera y cambiante, se afanan de manera conmovedora por subvertir la realidad absurda en que viven y buscar su realización personal y su felicidad a través de los fantásticos sueños que forjan y, en su defecto, cuando sus ingenuos ideales se estrellan contra la dura realidad de los molinos de viento, retornan a los sencillos placeres que la vida les ofrece, levantándose de las caídas con una inquebrantable capacidad de adaptación a las

²⁸⁸ Luis Martínez Serrano, “La dicotomía campo/ciudad en la obra de Luis Landero, en Irene Andrés-Suárez y Manuel Rivas (eds.), *Cuadernos de narrativa. Luis Landero, op. cit.*, p. 106.

circunstancias. A fin de cuentas, “en la vida todo es negociable, y también con Dios, digo yo, se podrá negociar. Hay que aprender a convivir con el mal” (81), según la reflexión que su padre hace a Huguito. Son personajes, por ello, que representan los anhelos más elementales y comunes de la condición humana en un mundo tragicómico carente de verdades unívocas y de respuestas lógicas. En esta tesitura, las dos grandes respuestas que ofrece Landero en su universo narrativo para adaptarse y sobreponerse a las situaciones adversas y absurdas de la existencia se resumen en el acto de negociar con la vida y narrar.

La negociación con la vida, en efecto, constituye un motivo reiterado en cada una de sus novelas. En *Juegos de la edad tardía*, Gregorio, tras renunciar a ser Faroni, emprende la aventura de montar una granja con Gil; el hecho de desistir con tal renuncia al juego de la ficción, implica su última negociación con la vida y el tedio consiguiente, asumiendo, aun sin dejar de soñar, los quehaceres cotidianos de la existencia. Por su parte, el inocente Esteban, en *Caballeros de fortuna*, se sobrepone a sus fallidos sueños de riqueza y de poder con el reconfortante pensamiento de “que, como no puedo ser rico, tampoco voy a ser pobre” (156), luego de echar cuentas de lo que tenía, y finalmente retoma su diaria tarea de repartir la leche, sin olvidar que un día pudo ser el caballero afortunado que ansiaba:

En cuanto a Esteban, volvió a casa al cabo de los seis años. Ahora sigue haciendo el reparto de la leche con otro carrito que él mismo se ha fabricado con diversos desperdicios mecánicos, nadie sabe con precisión su edad, viste el mono de siempre y las sandalias donde echa semanalmente unos puñados de serrín en sustitución de los calcetines, y si está de humor, no pierde ocasión de contar de qué manera, hace ya muchos años, estuvo a punto de convertirse en caballero (322).

También Matías Moro acaba por volver a sus costumbres usuales y, a pesar del hastío que lo asedia, se muestra reanimado al observar desde el balcón “el espectáculo del mudo”, con todo en su sitio, dejando abierta la posibilidad, como una común y asumible salida, de viajar a la costa:

Así estuvo un buen rato, tumbado en el sofá devaneando, ganándole tiempo a la tarde, hasta que de pronto vio mecerse en la pared los ramos de la acacia, entrando y saliendo del cuarterón de la ventana que todos los días proyectaba allí el sol antes de ocultarse tras las casas de enfrente. Entonces se levantó, deambuló un poco por el piso y finalmente salió al balcón a fumar y a contemplar el espectáculo del mundo. Vio el estanco, el videoclub, la papelería, la peluquería, la covacha del zapatero remendón. Todo estaba en su sitio, como siempre. Hacía muy buena tarde, y a veces la brisa traía una fragancia desmayada que era como un presagio de los atardeceres lentos del verano. Matías respira hondo y retuvo el aire como si quisiera apurar la plenitud de aquel instante. Quizá aún era tiempo de viajar a la costa (408).

En *El guitarrista*, Emilio, después de su decepción amorosa con Adriana, se reconforta con el simple hecho de abrir los ojos “para ver en toda su luz aquel día de verano” (322) y con la animosa idea, pues todo en la vida es negociable, de que le esperaban otras vidas, otras promesas y “episodios sin principio ni fin” (322).

El “insatisfecho crónico” que es Lino ha huido a los campos de Castilla buscando absolución a la culpa originada por un altercado callejero convertido en pesadilla. En los parajes castellanos conoce a Gálvez y, con su animosa compañía, vuelve a reconciliarse con los pequeños placeres de la vida, siguiendo la máxima de Tomás Montejo, en *Hoy, Júpiter*, de vivir el presente y centrarse en las cosas concretas. Así, mientras disfrutan en un restaurante de una apetitosa comida (sardinas asadas, sopa de picadillo y cordero asado), con la satisfacción que procura

el festín culinario Gálvez interroga retóricamente a Lino: “¿Quién se acuerda ahora de las alegorías?” (309); el sentido retórico de la pregunta corrobora la reflexión que previamente ha hecho:

Desengáñate, joven amigo. Las alegorías sobre la vida son aburridas, previsibles, y no nos llevan a ninguna parte. Dejemos, pues, este tema, y en vez de hablar de la vida, nos vamos a dedicar a vivir (308).

La negociación con la vida de Tomás Montejo, en *Hoy, Júpiter*, se revela en las máximas que va escribiendo en su afán por conseguir la felicidad y, finalmente, a través de la ficción como medio para sobreponerse al absurdo de la existencia. Con este fin, cuando comprueba que Marta lo ha abandonado, decide escribir una novela basada en su propia historia: “Tomó un lápiz, lo afiló a conciencia, y escribió la primera frase. Sí, allí empezaban para él las verdaderas aventuras” (400).

Las ideas más explícitamente esclarecedoras sobre el alcance de lo que significa negociar con la vida las manifiesta Hugo Bayo en *La vida negociable*, cuyo título es ya *per se* altamente ilustrativo, como asimismo lo son los de todas las novelas de Landero. Cuando Hugo busca la reconciliación con su padre, al que tanto detestaba en su adolescencia, recuerda entre sus buenos consejos el siguiente:

Me acordé de mi padre, y una vez más vino en mi auxilio aquello que él decía de que todo en la vida es negociable, y que hasta con Dios se puede negociar. Y es verdad. Si no con todo, uno tiene que aprender a negociar con muchas cosas, empezando por uno mismo, y también la felicidad se negocia, y los sueños y las ilusiones también se negocian (330).

La novela se cierra con una digresión similar a las anteriores: es necesario negociar con la vida y todo lo que la vida conlleva de azaroso y de absurdo, de gloria y de fracaso, incluso “el sueño de la eternidad”:

A lo mejor es que la vida, o al menos la mía, consiste solo en eso, en ir de camino a lo que salga, que no hay más trascendencia que esa, y que más allá de este viaje incierto solo nos queda, como último gran recurso, como el gran naipe ganador que nos guardábamos en la manga, negociar con quien corresponda el sueño de la eternidad, que hasta eso al parecer es negociable en esta vida. Pero entretanto, yo me reafirmo en lo mío y sigo pensando, como ya dije al principio, que dentro de mí hay magníficas cualidades innatas esperando salir a la luz, y que con un poco de suerte mi gran momento aún está por llegar (332-333).

En *Lluvia fina*, el personaje que no recurre a la palabra como medio de catarsis y se resiste a negociar con la vida y con ella misma, aunque sea fantaseando sobre otras vidas posibles, se hunde en la desesperanza, como es el caso de Aurora, incapaz de rebelarse contra la existencia gris e infeliz que la envuelve. Por el contrario, Sonia e incluso Andrea con sus problemas mentales abordan finalmente la negociación con la vida para alcanzar la felicidad a su manera. Andrea, por ejemplo, se sobrepone al intento de suicidio y Sonia, a pesar de sus fracasos sentimentales y los momentos depresivos por los que pasa, como confiesa a su cuñada por teléfono (“Estoy cansada de vivir. Miro al futuro y no veo nada, solo un vacío que se pierde en la niebla. ¡Qué vida tan absurda la mía!”, 259), se reanima pensando en los pequeños placeres que la vida aún puede depararle:

Fíjate, los desengañados de amor suelen hacer viajes para olvidar sus penas. Estoy harta de verlos en la agencia. Los reconozco nada más entrar. ¿Sabes? A lo mejor yo también me animo –y puso un deje burlón en la voz– a hacer el Camino de Santiago. Y a la vuelta, quizá me compro un perro (259).

La negociación con la vida reaparece también en *Una historia ridícula*, ejercida tanto por personajes principales como secundarios. En más de una ocasión, el narrador habla de los contertulianos, amigos de Pepita, y se refiere a las tertulias que realizan con la palabra “negocio”, en el sentido de negociar con la vida. De hecho, el narrador afirma que “hasta la angustia de vivir les divierte” (266), realizando una ácida crítica a ese tipo de felicidad bobalicona y simple en que se complace la sociedad postmoderna, incapaz de preguntarse sobre el porqué de las cosas. Este comportamiento frívolo y banal lo ejemplifica asimismo la anécdota de la transacción comercial que realizan el camarero y un cliente del bar; Marcial interpreta dicha transacción como un momento donde se mezclan todas las virtudes y los vicios del género humano; sin embargo, da a entender que los agentes de la anécdota son ajenos a aquel papel en apariencia inocente:

Esa es la obra trágica e inmortal, escrita a sangre y fuego durante milenios, que han interpretado el camarero y el cliente en su breve transacción comercial, solo que no son conscientes de ello, no lo saben, o acaso no lo quieren saber, porque para los dos, como para casi todos, el mundo es una comedia, y no gustan de nadar en aguas profundas, sino que retozan en la superficie, despreocupados y felices, apurando el presente. Miren a su alrededor: el mundo está lleno de felices, traviesos pececillos (77).

Ahora bien, el hecho de criticar este tipo de felicidad no significa que el personaje niegue la capacidad de negociar con la vida pues, a la postre, “el mundo está lleno de felices, traviesos pececillos”. El propio Marcial afronta el tedio, la cotidianidad y el hastío de su existencia, y se acomoda a la realidad en que vive, aunque tenga momentos en que la fantasía, el afán y los sueños lo empujen a superarse. Este es su modo de negociar con la vida, de una manera crítica y anacrónica si se quiere, ya

que el hombre postmoderno no tolera el aburrimiento. Pero, aun así, Marcial muestra una cierta rebeldía, pues considera que su vida, aunque sea monótona, no es vulgar. Puede apreciarse en el fragmento siguiente la significativa inclusión del verbo “pactar”, con la acción durativa del gerundio, para inferir esa negociación con la vida a la que nos venimos refiriendo:

No, no soy una persona corriente y del montón. Es más: no soy el que muchos de ustedes creen. La gente del montón es precisamente la que le tiene declarada la guerra a la monotonía. ¿Qué es lo que ven por todas partes? Repetición y recurrencia. Ciego girar en torno a un mismo tema. El mar es monótono, los tigres son monótonos, las nubes por el cielo, el viento, los planetas y el sol, y no digamos el transcurrir del tiempo, con su estribillo de siglos, de estaciones, de horas, de minutos. La oficina y el circo son monótonos. Los que blasfeman, los que rezan. Y también la escuela y la universidad son monótonos, y monótonos acaban siendo al poco tiempo los amores y los juguetes que les traen los Reyes a los niños. No sé por qué la gente se empeña en esa guerra estúpida y ridícula, que va contra la misma armonía de la naturaleza. [...] Y encima van luego alardeando por ahí de que ellos *jamás* se aburren, como si el aburrimiento y todo cuanto no sea divertirse fuese un menoscabo, un signo de mediocridad. La monotonía es parte consustancial de la vida, y allá donde vayamos ella irá con nosotros, y solo pactando [el subrayado es nuestro] una derrota honrosa, es decir, aprendiendo a aburrirnos sin angustia ni culpa, conseguiremos evitar las fatigas de una guerra que tenemos perdida de antemano (131-133).

En no pocas ocasiones, ese pacto con la vida, esa liberación de la carga existencial y de la angustia, se materializa a través de la palabra; es decir, los personajes de Landero consiguen la absolución, frente a los de Kafka y Camus, mediante el reconfortante hecho de narrar. Por este motivo, la visión del absurdo que ofrece Landero adquiere, gracias a ese giro metanarrativo que imprime a sus historias, una dimensión que lo distancia y distingue del absurdo kafkiano y camusiano. En este

sentido, la premisa de muchos personajes landerianos para sobreponerse a las situaciones absurdas, tediosas o trágicas de la existencia, parece clara: quien no narra, no vive. Es otra forma de negociar con la vida, como ocurre tras el fracaso de las ficciones alentadas por el afán de los personajes. Respecto a la relación entre vida y narración, Analía Vélez, en su tesis doctoral *El lenguaje como vida en la narrativa de Luis Landero*, comenta lo siguiente:

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)²⁸⁹.

Gracias al diálogo entre la vida y la literatura, son muchos los personajes de Landero que consiguen liberar sus desencantos y frustraciones mediante el acto de contar sus historias a la vez que sobreponerse al absurdo de sus existencias. Gregorio, por ejemplo, intenta redimirse del tedio existencial mediante las historias inventadas del Gran Faroni que cuenta por teléfono a Gil. Antonio Ubach comenta al respecto:

Ese proceso de construcción de Faroni va sumando etapas a través de la palabra: primero en las conversaciones con Gil; después por medio del poder evocador y creador del *logos*, que se plasma en los posibles títulos de sus obras no escritas; más tarde en la adecuación de su personalidad, su aspecto, su vestimenta, a las características del personaje, que acaba traspasando las fronteras de la ficción para convertirse en alguien real en el mundo de ficción²⁹⁰.

²⁸⁹ Analía Vélez de Villa, *El lenguaje como vida en la narrativa de Luis Landero*. Tesis doctoral, Universidad Católica Argentina, 2012, p. 376 [en línea]: <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/241>. [Fecha de la última consulta: 18/2/2020] Véase, de la misma autora, “Luis Landero o la poética del lenguaje como vida”; *Revista Cultural Turia*, 121-122 (2017), pp. 183-191.

²⁹⁰ Antonio Ubach, “Realidad y ficción en Juegos de la edad tardía, de Luis Landero”, *op. cit.*, [en línea]: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero16/landero.html>. [Fecha de la última consulta: 7/10/2018]

Por su parte, José García defiende que “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”²⁹¹. Del mismo modo, los cronistas ociosos del pueblo de *Caballeros de fortuna* matan el tiempo y el tedio de la vida reviviendo con sus relatos las historias del lugar, entre ellas, la que relata la propia novela: “Y aquí, donde tarde o temprano todo acaba sabiéndose, hemos reconstruido más de una vez aquella historia que ocurrió hace quince años, y de la que ya apenas nada queda por contar” (320)²⁹².

En *El mágico aprendiz*, el diálogo y la palabra resultan de vital importancia, como expone Analía Vélez, siguiendo a Martin Heidegger, en su artículo “*El mágico aprendiz* de Luis Landero o cómo poner-en-obra-la-verdad”:

En *El mágico aprendiz* el ser del hombre se funda en el habla y esta acontece primero en el diálogo. [...] El emprendimiento hace posible que los personajes de oficina se conozcan comunicándose, dialogando, y hasta confesándose por primera vez²⁹³.

Bernardo, en *Hoy, Júpiter*, se libera del desengaño en que lo han hundido las fantasías del padre de Dámaso, cuando cuenta la verdad de su impostura; así lo recuerda Tomás Montejo, tomando como fuente el relato oral de su amigo Dámaso:

²⁹¹ José García, “*Juegos de la edad tardía*, apoteosis del discurso literario”, *op. cit.*, p.107. Interesa asimismo Randolph D. Pope, “La realidad de la imaginación en *Juegos de la edad tardía*”, *op. cit.*, quien destaca la interacción de aspectos concretos y de imaginación en la capacidad creadora de Gregorio Olías. Por su parte, Pol Popovic pone de relieve la confluencia de los conceptos kierkegaardianos y los estereotipos en la construcción del engranaje que abre y cierra la creación fantástica de Gregorio, en “Los estereotipos en *Juegos de la edad tardía* de Luis Landero”, *Estudios Románicos*, 27 (2018), pp. 211-224.

²⁹² Véase, para estos aspectos, Manuel Simón Viola; “Narración, tiempo y espacio en *Caballeros de fortuna* de Luis Landero”, *op. cit.*, pp. 534-541.

²⁹³ Analía Vélez de Villa, “*El mágico aprendiz* de Luis Landero o cómo poner-en-obra-la-verdad”, *op. cit.*, p. 140.

En su voz no había acentos de orgullo o de reproche. No había nada. Era solo una voz cansada, demasiado cansada para la ironía o el desprecio, pero 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 (385).

Y en la misma medida, Dámaso descarga todo el odio y el afán de venganza acumulado durante años al escuchar la confesión de quien había usurpado su lugar en el ámbito familiar y contarla a su vez a Tomás Montejo. Pero es sobre todo este personaje el que mejor ejemplifica la negociación con la vida a través del acto de contarla; a fin de cuentas, Tomás vive “ensopado en palabras, en aquella papilla verbal que había sido siempre el único sustento de su vida” (398); es decir, “vive de la palabra”, como advierte Analía Vélez²⁹⁴; así se confirma finalmente, como ya se ha comentado, cuando decide escribir su propia historia para volcar en ella el peso de sus desengaños, culminados con el abandono de Marta.

De modo similar, el narrador protagonista de *Retrato de un hombre inmaduro* confiesa en su lecho de muerte a su interlocutor cómo oye, sin apenas distinguir ya las palabras, las voces de la gente que conoció enhebradas en la “sinfonía verbal” de la voz que ha construido su *retrato*:

Una voz sin historia, como mi propia vida. Me pregunto si mañana, o dentro de un mes, recordará usted algo de lo que le he contado, o al menos, la música de mi voz. Porque eso es lo que recuerdo yo en estos últimos instantes, las voces de la gente a la que conocí. Oigo la música de todos, la música de la vida, una sinfonía verbal en la que apenas se distinguen palabras” (233).

²⁹⁴ Analía Vélez de Villa, “Actantes, actores y roles en *Hoy, Júpiter* de Luis Landero”, *Rilce*, 27:2 (2011), p. 541.

En *Absolución*, como el propio título sugiere, Lino consigue gozar de la paz interior y dar “algún sentido” a su existencia al convertir las experiencias vividas en la historia contada, según confiesa al señor Levin:

Convertida en palabras, es verdad que su vida adquiriría ahora algún sentido, aunque fuese difuso y contingente. La secreta armonía del conjunto, pensó, y el recuerdo de Gálvez lo obligó a sonreír y a dar, con esa sonrisa, por concluido su relato.

Siguió un largo silencio. Y Lino se sintió muy bien allí, feliz, purificado, sin un futuro al que temer y, por una vez, sin necesidad ni ganas de estar en otra parte (316).

Esa misma paz es la alcanzada por Marcial en *Una historia ridícula* cuando, espoleado por la burla de los tertulianos en casa de Pepita, decide redimirse del ridículo sufrido mediante su capacidad de oratoria; es decir, mediante la palabra. Para ello, pronuncia el discurso titulado “Asalto a la casa de la mujer amada”, que además servirá para que juzgue el lector si Marcial tiene esas dotes de orador que había anticipado en el primer capítulo de la novela²⁹⁵ y si es capaz, a su vez, de estar a la altura de las circunstancias, idea obsesiva en el personaje. Lo que Marcial espera, gracias a su locuacidad, es conseguir dar la vuelta a la situación que vive como personaje y recibir, como narrador, el juicio favorable de los lectores:

Finalmente, alcé la cabeza, miré a las alturas, hice sonar los hielos del vaso y comencé a hablar. Sé lo que dije, palabra por palabra, salvo algunas frases

²⁹⁵ Efectivamente, Marcial, en una disquisición metanarrativa, que tanto prodiga, avisa en el capítulo 1: “Ya hacia el final de este relato, o más bien de este documento narrativo, incluiré precisamente una pieza oratoria de mi propia invención. Y también una vez escribí un cuento, que a lo mejor luego inserto aquí, y donde se verá que tampoco me falta talento con la pluma” (14). Como bien sabe el lector a estas alturas del relato, el cuento también se ha incluido en la novela.

borrosas, porque ya cuatro móviles estaban listos para grabar clandestinamente mi intervención e inmortalizar así la burla y poder comentarla y reírla a sus anchas después. He aquí una prueba más de cómo los presentes, liderados por Pepita, se habían conjurado contra mí. Eché un trago, pues, y comencé a hablar. Al igual que mi cuento, también este discurso quiero ponerle un título, y aquí el lector imparcial, y acaso también el doctor Gómez, podrán juzgar si hay o no hay en mí un alma de filósofo y un talento innato de orador (264).

Especialmente relevante, por singular y único, es el caso de Aurora, en *Lluvia fina*. Como ya se ha puesto de relieve, Landero, a pesar de subrayar el patetismo de los personajes ante las situaciones absurdas que viven y el fracaso que los embarga, les inyecta tal dosis de humanidad que resulta conmovedor su reiterado afán de ser felices, negociando a su manera con la vida, porque, al igual que los personajes de Camus, llegan a la conclusión de que merece la pena vivir. Sin embargo, el caso de Aurora es radicalmente diferente, pues al final decide suicidarse, a diferencia de otros personajes en los que la idea del suicidio no pasa de ser un pensamiento momentáneo y fugaz al que siempre sobreponen el ansia de vivir, lo que refrenda el existencialismo vitalista de Landero. Con Aurora, no es que el autor extremeño esté quebrantando la coherencia de su poética, sino que la enfatiza con la técnica *ex contrariis*, puesto que todos los demás personajes se mueven por el afán de soñar, de intentar cambiar su vida, y de contarla, y llegan a la conclusión de que la vida merece ser vivida. Sin embargo, Aurora, que representa la cordura y el sentido común y práctico de la vida, pero resignada con su infelicidad, es la que ofrece finalmente una mayor vacuidad existencial, porque no se permite soñar y porque, aun siendo la confidente de todos, es incapaz de relatar a los otros sus desencantos y sus frustraciones. Por ello, no es capaz de negociar con la vida, como sí hacen los

demás personajes landerianos. Con esta actitud, Landero da a entender que vivir es contar, y en íntima relación, contar es vivir.

El dilema, pues, que suscita uno de sus títulos, *el cuento o la vida*, no implica la exclusión de uno de los términos frente al otro, sino que realza la íntima interrelación que existe entre ellos: entre la vida contada y el cuento vivido. De este modo la palabra actúa como liberación y absolución de las pesadas cargas y culpas de la existencia, según Sonia confiesa a su cuñada Aurora en una de sus últimas conversaciones sobre su relación con su marido Horacio. Sonia dice sentirse “como vacía”, y aunque cuestiona si conviene callar o descubrir según qué cosas, Landero se encarga de resolver la duda con el desenlace antitético que tienen estos dos personajes: mientras la narración de sus problemas libera a Sonia de tan pesada carga, la absuelve de toda culpa y la ayuda a negociar con la vida y con el absurdo mismo que la envuelve, Aurora, que “es en realidad la única dueña absoluta del relato, la que lo sabe todo” (18), acaba suicidándose, acaso porque es la única que sabe escuchar a los demás, que conoce los entresijos del relato entretejido con las diferentes versiones de unos y otros, y que soporta la carga de todo lo escuchado, pero no es capaz de contar todo lo que sabe ni sus propios problemas.

Como asegura Hidalgo Bayal, “el afán literario termina siempre por cumplirse, porque, a la postre, la palabra es casi la única forma de redención sólida y tangible que cabe en la conciencia”²⁹⁶. Desde esta perspectiva, Landero asimila y reconduce, de manera muy personal, la tradición del absurdo kafkiano y camusiano. El resultado es un universo narrativo auténticamente singular y propio, en el que se materializa la poética de ese “sueño imposible que muchos persiguieron y que quizá nadie

²⁹⁶ Gonzalo Hidalgo Bayal, “La ficción y el afán: ensayo sobre Luis Landero”, *op. cit.*, p. 129.

alcanzó”, por decirlo con la reflexión metanarrativa de Manuel Pérez, uno de los que inventaron a Landero, incrustada *Entre líneas: el cuento o la vida*:

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 (137-38).

7. CONCLUSIONES

Como ha podido apreciarse a lo largo del estudio, es preciso señalar, en primer lugar, que el concepto de absurdo en Luis Landero está estrechamente ligado a la tradición del absurdo expresionista en la línea de Kafka y al absurdo vitalista característico de Camus. Son indudables, en efecto, las concomitancias kafkianas en la narrativa de Landero; entre ellas, cabe recordar sucintamente el modo, tan cervantino a la vez, de modelar los personajes como antihéroes absurdos quijotescos; los núcleos temáticos relacionados con las situaciones intrincadas, el afán de saber o el arte como medio de salvación; los recursos estilísticos y retóricos, entre los que destacan la técnica del extrañamiento donde lo cotidiano se torna insólito, la presencia del claroscuro y los fuertes contrastes, la gesticulación exagerada o la estilización grotesca, aspectos que también acercan a Landero al esperpento valleinclanesco, con la diferencia de que sus personajes siempre son poseedores de un halo de humanización que vinculan al autor a lo “grotesco compasivo”; o, en fin, el modo de estructurar las novelas con la circularidad de “eterno retorno” que encadena las actuaciones a las empresas sin término.

En segundo lugar, conviene destacar que el absurdo landeriano es también heredero de la tradición absurda existencialista, más en la órbita de Camus que de Sartre, cuyas características se reflejan en la construcción de un héroe rebelde atrapado en las paradojas, muy del gusto asimismo de Kafka, que se pone en cuestión por el absurdo existencial del mundo que le rodea. Para combatir este absurdo, tanto Camus como Landero apuestan por un marcado enfoque vitalista y un irrenunciable compromiso con el humanismo, la solidaridad, la fraternidad, la utopía, el hedonismo y la honradez. Todo ello se expresa con una retórica de lo

sensitivo basada en la materialidad de lo concreto sobre las abstracciones metafísicas y en la explotación de las percepciones sensoriales en el enmarque y descripción de personajes y situaciones.

En tercer lugar, el absurdo landeriano no puede desvincularse del contexto histórico-cultural del momento de la creación, es decir, la postmodernidad. La incidencia de estas circunstancias establece las diferencias existentes entre el absurdo landeriano y el absurdo kafkiano y camusiano, lo que pueden ejemplificar los finales de las novelas de Franz Kafka o Albert Camus, que resultan más trágicos y trascendentes, pues la propia situación absurda suele devorar al personaje, que en ocasiones acaba muriendo, como ocurre en *La metamorfosis*, *El proceso* o *El extranjero*. Sin embargo, las situaciones a las que se enfrentan los personajes landerianos son más cotidianas y triviales, y, aunque en ocasiones llegan a pensar en el suicidio como solución, la idea no pasa de ser un arrebató pasajero. Al final de su historia, y de la novela que la cuenta, los personajes de Landero se dan cuenta de que su afán, su tedio, su vacuidad, sus proyectos no son tan importantes como la propia vida. De hecho, algunos de ellos, cuando parecen llegar a la meta deseada, no están seguros de saber si eso es lo que realmente desean, como le ocurre, por ejemplo, a Hugo Bayo al buscar una nueva vida en un mundo rural y apartado junto a su pareja. Esta es una característica genuinamente postmoderna que no se encuentra en Kafka ni en Camus, cuyos contextos de producción son muy distintos: los personajes landerianos necesitan impulsos constantes para liberarse del tedio habitual; pero, una vez vivida la aventura de los nuevos proyectos, vuelven a su postura inicial, como si de un juego pasajero se tratase. Son, por tanto, héroes vinculados a la inmediata "épica de lo cotidiano".

En cuarto lugar, el propio estilo y el particular mundo narrativo de Landero conlleva el distanciamiento de las tradiciones anteriores ya que, frente a Kafka y Camus, el autor extremeño busca su manera de combatir el absurdo mediante dos vías. Una de ellas es conseguir la absolución de los personajes mediante el acto mismo de narrar. Los personajes landerianos se enfrentan al vacío y al absurdo de su propia existencia mediante la palabra y la elocuencia. Por esta razón, porque escucha pero no narra, Aurora, el personaje que conoce todo en *Lluvia fina*, acaba suicidándose, un hecho aislado en la narrativa del extremeño, que siempre apuesta por la esperanza y cree que la vida merece ser vivida. El final trágico de esta novela, insistimos, algo muy excepcional en el autor, se debe a que es el único personaje incapaz de contar sus deseos, sus miedos, sus frustraciones. Con esta novela, Landero quiere dejar claro un eje vertebrador de su poética: narrar es vivir; así pues, el que no narra no vive. Este planteamiento para contrarrestar el absurdo conlleva unas estrategias de marcado carácter metaliterario que contribuyen a diferenciar su poética del modo con que Kafka y Camus se enfrentan al absurdo.

La segunda vía para sobreponerse al absurdo consiste en negociar con la vida; por esta razón, hemos denominado el absurdo de Landero como un “absurdo negociable”. El tedio, la monotonía, el absurdo es intrínseco a la existencia; en consecuencia, para dar cierta coherencia interna a la experiencia vital es necesario saber negociar con la vida, sin esperar grandes expectativas de ella, pues a fin de cuentas, como dice Hugo Bayo, “uno tiene que aprender a negociar con muchas cosas, empezando por uno mismo, y también la felicidad se negocia, y los sueños y las ilusiones también se negocian (330).

En síntesis, debemos afirmar que la originalidad de Landero radica en saber reactualizar la tradición del absurdo expresionista y existencialista, a la que

homenajea a la vez que reconduce, para imprimir así un sello personal en su universo narrativo; es decir, propone un “absurdo negociable” que armonice el conflicto del misterioso oficio de vivir y el afanoso oficio de narrar la vida.

8. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

8.1. Fuentes primarias

8.1.1. Luis Landero²⁹⁷

LANDERO, Luis, *Juegos de la edad tardía* (1989), Barcelona, Tusquets, 2005.

-----, *Caballeros de fortuna* (1994), Barcelona, Tusquets, 2000.

-----, *El mágico aprendiz* (1998) Barcelona, Tusquets, 1999.

-----, *Entre líneas: el cuento o la vida*, Barcelona, Tusquets, 2001.

-----, *El guitarrista* (2002), Barcelona, Tusquets, 2010.

-----, *Hoy, Júpiter*, Barcelona, Tusquets, 2007.

-----, *Retrato de un hombre inmaduro*, Barcelona, Tusquets, 2009.

-----, *Absolución* (2012), Barcelona, Tusquets, 2014.

-----, *El balcón de invierno*, Barcelona, Tusquets, 2014.

-----, *La vida negociable*, Barcelona, Tusquets, 2017.

-----, *Lluvia fina*, Barcelona, Tusquets, 2019.

-----, *El huerto de Emerson*, Barcelona, Tusquets, 2021.

-----, *Una historia ridícula*, Barcelona, Tusquets, 2022.

8.1.2. Franz Kafka²⁹⁸

KAFKA, Franz, *La metamorfosis y otros relatos* (1915), edición de Ángeles Camargo, Madrid, Cátedra, 2008.

-----, *El proceso* (1925), edición de Isabel Hernández, Madrid, Cátedra, 2002.

-----, *El castillo* (1926), edición de Luis Acosta, Madrid, Cátedra, 2007.

-----, *América* (1927), traducción de D. J. Vogelmann, Madrid, Alianza, 2008.

²⁹⁷ Cuando la fecha de la edición utilizada no coincida con la primera edición, marcaremos la fecha de la primera edición entre paréntesis después del título de la obra.

²⁹⁸ Tanto en el listado bibliográfico de Franz Kafka como de Albert Camus, indicaremos entre paréntesis después del título la fecha de publicación de las obras.

8.1.3. Albert Camus

CAMUS, Albert, *El extranjero* (1942), traducción de José Ángel Valente, Madrid, Alianza, 2014.

-----, *El mito de Sísifo* (1942), traducción de Esther Benítez, Madrid, Alianza, 1983.

-----, *La peste* (1947), traducción de Rosa Chacel, Barcelona, Pocket Edhasa, 2014.

-----, *El hombre rebelde* (1951), Madrid, Alianza Losada, 1983.

-----, *La caída* (1956), traducción de Manuel de Lope, Madrid, Alianza, 2014.

-----, *Moral y política*, Madrid, Alianza Editorial, 1984.

8.2. Fuentes secundarias

ADORNO, Theodor, *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*, traducción de Manuel Sacristán, Barcelona, Ariel, 1962.

APARICIO LÓPEZ, Teófilo. "Luis Landero: revelación de la narrativa contemporánea española", *Religión y cultura*, 259 (2011), pp. 791-814.

AMELL, Samuel (ed.), *España frente al siglo XXI. Cultura y literatura*, Madrid, Cátedra / Ministerio de Cultura, 1992.

AMENDOLA, Giandomenico, *La ciudad postmoderna. Magia y miedo de la metrópolis contemporánea*, Madrid, Celeste Ediciones, 2000.

ANDERSON, Perry, *Los orígenes de la postmodernidad*, Barcelona, Anagrama, 2000.

ANDRÉS-SUÁREZ, Irene y Antonio RIVAS (eds.), *Cuadernos de narrativa. Luis Landero*, Madrid, Arco Libros, 2013.

BALDICK, Chris, *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford, University Press, 1990.

- BAJTIN, Mijail, *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, Madrid, Taurus, 1989.
- , *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Universidad, 1987.
- , *Problemas de la poética de Dostoievsky*, México, FCE, 1986.
- BARTH, John, "Literatura posmoderna", *Quimera*, 46-47 (1985), pp. 11-21.
- BERGMAN, Ingmar (director), *El séptimo sello* (cinta cinematográfica), Suecia, AB Svensk Filmindustri, 1957.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis, "El raro Landero", *Ínsula*, 897 (2021), pp. 17-20.
- , "La novela según Landero", *Revista Cultural Turia*, 121-122 (2017), pp. 162-172.
- , "El simbolismo de Luis Landero", en Irene Andrés-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *Cuadernos de narrativa. Luis Landero*, Madrid, Arco Libros 2013, pp. 81-98.
- , "Aventuras nocturnas de Luis Landero", *Ínsula*, 730 (2007), pp. 33-34.
- , "La estética de Luis Landero", *Cuadernos hispanoamericanos* 492 (1994), pp. 130-133.
- , "Luis Landero en el país de Maricastaña. Apuntes sobre la estética de *Juegos de la edad tardía*", *Castilla. Estudios de literatura*, 17 (1992), pp. 33-48.
- BROD, Max, *Kafka*, Madrid, Alianza, 1974.
- BROOKS, David, *BoBos en el paraíso. Ni hippies ni yuppies: un retrato de la nueva clase triunfadora*, Barcelona, Mondadori, 2001.
- BOOTH, Wayne C., *Retórica de la ironía*, Madrid, Taurus, 1986.
- BUENDÍA LÓPEZ, José Luis, "Landero, al otro lado del espejo", *Cuadernos hispanoamericanos*, 492 (1991), pp. 134-138.

- CAMINO CONDE, María, Entrevista a Luis Landero en El Café Comercial de Madrid (29/06/2013). Reproducida en anexo.
- CAMINERO SANTOS, Juventino, *Literatura española del siglo XX. Corrientes, teoría, sistema y glosa*, Bilbao, Universidad de Deusto, 1992.
- CARMONA FERNÁNDEZ, Fernando, *Literatura y sociedad en la novela francesa. Malraux, Camus y Sartre*, Murcia, Universidad, 1980.
- CASTRO FLÓREZ, Fernando, *El texto íntimo: Rilke, Kafka y Pessoa*, Tecnos, Madrid, 1993.
- CATALÁN GONZÁLEZ, Miguel, *Franz Kafka o la acusación como condena*, Barcelona, Sequitur, 2016.
- DE FUENTES MALVAR, Javier, *Estructura del comportamiento humano en Camus*, Madrid, Universidad Complutense, 1982.
- DÍAZ NAVARRO, Epicteto, “Absolución: fragmentos itinerantes de realidad, con unas notas cervantinas”, *Revista Cultural Turia*, 121-122 (2017), pp. 219-226.
- , “El cuento y la vida en Luis Landero”, en Irene Andrés-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *Cuadernos de narrativa. Luis Landero*, Arco Libros, Madrid, 2013, pp. 145-155.
- ECO, Umberto, *Opera aperta: Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milan, Bompiani, 1968.
- ENACHE VIC, Irina, “La teatralidad en la obra de Luis Landero”, *Revista Cultural Turia*, 121-122 (2017), pp. 192-201.
- , “El yo postmoderno y su construcción a través del otro”, en Irene Andrés-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *Cuadernos de narrativa. Luis Landero*, Arco Libros, Madrid, 2013, pp. 47-65.

- ESCOBEDO PRIETO, María, Entrevista: "Luis Landero: «las vidas casi nunca tienen argumentos»", *Cuadernos hispanoamericanos*, 717 (2010), pp. 91-97.
- ESPINOSA RUBIO, Luciano, "Para ver entre las sombras: la mirada de Albert Camus", *Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política*, 47 (2012), pp. 633-653.
- EUSEBIO, Carmen de, "Luis Landero: El estilo no es solamente el arsenal retórico del escritor, es también su visión del mundo". Entrevista, *Cuadernos hispanoamericanos*, 752 (2013), pp. 83-96.
- EZPELETA AGUILAR, Fermín, "Escuela y *Bildungsroman* en la narrativa del cambio de siglo (Eslava Galán, Aramburu y Landero), en María José Porro Herrera y Blas Sánchez Dueñas (eds.), *En el umbral del siglo XXI: un lustro de literatura hispánica (2000-2005)*, Córdoba, Universidad, 2006, pp. 143-156.
- FERIA JALÓN, Ernesto, *Estudios sobre Kafka*, Sevilla, Renacimiento, 2002.
- FERNÁNDEZ CARMONA, F., *Literatura y sociedad en la novela francesa. Malraux, Camus y Sartre*, Murcia, Universidad, 1980.
- GARCÍA, José, "Juegos de la edad tardía, apoteosis del discurso literario", *Anales de la literatura española contemporánea*, 20 (1995), pp. 101-126.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis y Esteban TORRE SERRANO (coords.), *Comentario de textos literarios hispánicos. Homenaje a Miguel Ángel Garrido*, Madrid, Síntesis, 1997.
- GARCÍA BERRIO, Antonio, *Teoría literaria*, Madrid, Cátedra, 1989...
- GARCÍA FERNÁNDEZ, José Luis, "Luis Landero, entrevista", *Péndulo del milenio*, 12 (2001), pp. 6-10.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, María José, "Memoria y fabulación: *El balcón de invierno* y *El huerto de Emerson*", *Ínsula*, 897 (2021), pp. 15-17.

- GARCÍA-PAGE, Mario, "Formas de intertextualidad en *Juegos de la edad tardía*", en J. Romera, M. García-Page y F. Gutiérrez (eds.), *Bajtín y la literatura*, Madrid, Visor, 1995, pp. 259-267.
- GENETTE, Gérard, *Figuras III*, traducción de Carlos Manzano, Barcelona, Lumen, 1989.
- , *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, traducción de Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989.
- GÓMEZ-VIDAL, Elvire, "Luis Landero: el arte de narrar", *Revista Cultural Turia*, 121-122 (2017), pp. 141-160.
- , "De *Juegos de la edad tardía* a *Hoy*, *Júpiter*", en Irene Andrés-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *Cuadernos de narrativa. Luis Landero*, Madrid, Arco Libros, 2013, pp.167-188.
- , *El espectáculo de la creación y la recepción: Juegos de la edad tardía de Luis Landero*, Burdeos, Presses Universitaires de Bordeaux, 2009...
- GONZÁLEZ ARICE, Teresa, "El *Retrato de un hombre inmaduro* de Luis Landero" en Irene Andrés-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *Cuadernos de narrativa. Luis Landero*, Madrid, Arco Libros, 2013, pp. 213-224.
- GUILLÉN, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*, Barcelona, Tusquets, 2005.
- GRACIA, Jordi (coord.) *Los nuevos nombres (1975-2000)*, en Francisco Rico (dir.), *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 9, tomo 2, Primer suplemento, Barcelona, Crítica, 2000.
- GUTIÉRREZ SÁNCHEZ, Francisco, "Camus y el existencialismo", *Espiga 4* (2001), pp. 121-136.

- HEIDEGGER, Martin, *Ser y tiempo*, traducción de Jorge Eduardo Rivera, Madrid, Trotta, 2003.
- HERNÁNDEZ, Manuel, "Albert Camus: los caminos de la existencia", *Casa del tiempo*, 19 (2009), pp. 89-96.
- HERRERA, Alejandro, "La dinámica del fracaso en *Juegos de la edad tardía* de Luis Landero", *Hipotexto*, 2 (2005), pp. 51-59.
- HIDALGO BAYAL, Gonzalo, "El héroe y sus heterónimos", *Revista Cultural Turia*, 121-122 (2017), pp. 243-255.
- , "La ficción y el afán: ensayo sobre Luis Landero", *Cuadernos hispanoamericanos*, 535 (1995), pp. 113-130.
- INSÚA CERECEDA, Mariela, "Heroísmo y fracaso: las novelas de Luis Landero y *Don Quijote*", en Idoya Puig (ed.), *Tradición y Modernidad. La presencia de Cervantes en la literatura española contemporánea*, Oxford, Peter Lang, 2009, pp. 29-46.
- , *Juegos de la edad tardía. Luis Landero. Guía de lectura*, Berriozar (Navarra), Cénlit, 2007.
- , "¿Existencia afortunada?: Una aproximación a *Caballeros de fortuna* de Luis Landero", *Revista Signos*, 34:49-50 (2001), pp. 45-66.
- ITURBE, Antonio G., "Luis Landero: nos hace creer en los milagros", *Qué leer*, 182 (1012), pp. 64-67.
- IZQUIERDO, Luis, *Conocer a Kafka y su obra*, Barcelona, Dapesa, 1977.
- JAMESON, Frederick, *El postmodernismo o la lógica cultural del postmodernismo avanzado*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1995.
- KIERKEGAARD, Soren, *El concepto de angustia*, traducción de Demetrio G. Rivero, Barcelona, Orbis, 1984.

- KRISTEVA, Julia, *Semiótica*, Madrid, Fundamentos, 1969.
- LANDERO, Luis, "Bienvenidos a Ítaca (El profesor se despide para siempre de sus alumnos)", *Cuadernos hispanoamericanos* 693 (2008), pp. 9-16.
- , "La sombrilla de Emma", *Cuadernos hispanoamericanos*, 688 (2007), pp. 9-10.
- , *¿Cómo le corto el pelo, caballero?*, Barcelona, Tusquets, 2004.
- , *Esa es mi tierra*, Badajoz, Editora Regional de Extremadura, 2002.
- LA RUBIA DE PRADO, Leopoldo, *Kafka: el maestro absoluto. Presencia de Kafka en la cultura contemporánea*, Granada, Universidad, 2002.
- LYOTARD, Jean François *La condición postmoderna: informe sobre el saber*, traducción de Mario Antolín Rato, Madrid, Cátedra, 2000.
- LOTMAN, Yuri M., *Estructura del Texto Artístico*, traducción de Victoriano Imbert, Madrid, Itsmo, 1982.
- LOZANO MIJARES, María del Pilar, *La novela española postmoderna*, Madrid, Arco Libros, 2007.
- LUDOVIC, Janvier, *Una palabra exigente. El "Nouveau Roman"*, Barcelona, Seix Barral, 1972.
- McHALE, Brian, *Postmodernist fiction*, London, Routledge, 1987.
- MAINER, José Carlos, "1895-1990: Cinco años más", en S. Amell (ed.), *España frente al siglo XXI. Cultura y literatura*, Madrid, Cátedra, 1992.
- MALDONADO ALEMÁN, Manuel, *El expresionismo y las vanguardias en la literatura alemana*, Madrid, Síntesis, 2006.
- MÁLISHEV KRASNOVA, Mijaíl, "Albert Camus: de la conciencia de lo absurdo a la rebelión", *Ciencia ergo sum*, 3 (2000), pp. 235-245.
- MANCHÓN, Raúl, "La presencia de Cervantes y Kafka en *Juegos de la edad tardía*", *Revista de Estudios Extremeños*, 48 (1992), pp. 277-290.

- MARCO, Joaquín, “La falsa inocencia: Luis Landero y Gustavo Martín Garzo”, en: Francisco Rico (coord.), *Historia y crítica de la literatura española: Los nuevos nombres (1975-2000)*, vol. 9, tomo 2, Primer suplemento, Barcelona, Crítica, 2000.
- MARCO REUS, Nerea, “El guitarrista de Luis Landero como novela de formación”, *Narrativas: revista de narrativa contemporánea en castellano*, 22 (2011), pp. 23- 26.
- MARÍAS, Julián, *El existencialismo en España*, Bogotá, Ediciones Universidad Nacional de Colombia, 1953.
- MARTÍNEZ, Jesús Felipe, “Retrato de un hombre inmaduro: Luis Landero”, *República de las Letras: revista literaria de la Asociación Colegial de Escritores*, 115 (2010), pp. 84-87.
- MARTÍNEZ SERRANO, Luis, “La dicotomía campo/ciudad en la obra de Luis Landero”, en Irene Andrés-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *Cuadernos de narrativa. Luis Landero*, Madrid, Arco Libro, 2013, pp. 99-113.
- MARTINÓN CEJAS, Miguel, “La estética neobarroca en *Juegos de la edad tardía*, de Luis Landero”, *Revista de Filología de la Universidad de la Laguna*, 13 (1994), pp. 209- 232.
- MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio, “Luis Landero, la lógica del ensueño”, *El Urogallo*, 95 (1994), pp. 60-62.
- MATEOS DONAIRE, Esperanza, “Ironía y caricatura en la obra de Luis Landero o cómo contar una historia triste”, en: AA.VV., *La ironía en la narrativa hispánica contemporánea*, El Puerto de Santa María, Fundación Juan Goytisolo, 2003.
- MENDOZA FILLOLA, Antonio, *El intertexto lector: el espacio de encuentro de las aportaciones del texto con el lector*, Cuenca, Arcadia, 2001.

- MERLO, Philippe, "La construction identitaire dans *Juegos de la edad tardía* de Luis Landero", en *Le XX^e siècle, parcours et repères*, Hispanística XX, Lyon, Université de Bourgogne, 1999, pp. 223-247.
- MOELLER, Charles, *Literatura del siglo XX y Cristianismo I: El silencio de Dios: Camus, Gide, Huxley, Simone Wil, Graham Greene, Bermanos*, Madrid, Gredos, 1970.
- MOLINA FERNÁNDEZ, Carolina, "Sobre literatura y autobiografía en *Entre líneas* de Luis Landero", *Revista de estudios extremeños*, 59 (2002), pp. 547-567.
- MORGADO, Nuria, "Resonancias cervantinas en *Juegos de la edad tardía* de Luis Landero y *Beatus ille* de Antonio Muñoz Molina", en *Don Quijote y la narrativa posmoderna*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2010, pp.131-145.
- , "La presencia de Schopenhauer y el *Buildungsroman* en *Juegos de la edad tardía* y *El guitarrista* de Luis Landero", *Siglo XXI, literatura y cultura españolas: revista de la Cátedra de Miguel Delibes*, 4 (2006), pp. 183-200.
- , "Una conversación con Luis Landero: 'La cabeza es la que busca y el corazón es el que encuentra'", *Letras peninsulares*, 18:2-3 (2005-2006), pp. 365-376.
- MOUNIER, Emmanuel, *Introducción a los existencialismos*, Madrid, Guadarrama, 1973.
- MURO MUNILLA, Miguel Ángel, "Poética de la ficción en *Juegos de la edad tardía*", en José M^a Pozuelo Yvancos, *Mundos de la ficción II (Actas de VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica. Investigaciones Semióticas VI)*, Murcia, Universidad, 1996, pp. 1109-1116.
- NIETO DE LA TORRE, Raúl, "En el nombre de la inocencia", *Revista Cultural Turia*, 121-122 (2017), pp. 173-182.

- , *El héroe de ficción y las ficciones del héroe en la obra narrativa de Luis Landero*, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2008, publicada con el mismo título en Madrid, Editorial Pliegos, 2016.
- , "El héroe y el evónimo", en Irene Andrés-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *Cuadernos de narrativa. Luis Landero*, Madrid, Arco Libros, 2013, pp. 67- 79.
- NIETZSCHE, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia. Sobre la verdad y mentira en sentido extramoral. Crespúsculo de los ídolos*, Buenos Aires, Vattimo, 2003.
- NOYARET, Natalie, "El balcón en invierno, ¿una autobiografía novelada?", *Revista Cultural Turia*, 121-122 (2017), pp. 227-234.
- OLEZA, Juan, "Los juegos de la identidad y la parodia. Hoy, Luis Landero", en Irene Andrés-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *Cuadernos de narrativa. Luis Landero*, Madrid, Arco Libros, 2013, pp. 21-45.
- OVESTREET, April, "Conversación con Luis Landero", *Cuadernos hispanoamericanos*, 645 (2004), pp. 113-132.
- PACHECO, León, *Tres ensayos apasionados*, Editorial Costa Rica, San José de Costa Rica, 1968.
- PIÑA, Begoña, "Luis Landero: todos somos perdedores", *Qué leer*, 65 (2002), pp. 62-65.
- PINHEIRO MACHADO, Roberto, *La estética del absurdo en la narrativa hispanoamericana: Juan Carlos Onetti, Julio Cortázar y José Donoso*, Tesis Doctoral, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2003.
- POPE, Randolph D., "La realidad de la imaginación en 'Juegos de la edad tardía' de Luis Landero", *España contemporánea: Revista de literatura y cultura*, 4:2 (1991), pp. 59-68.

- POPOVIC KARIC, Pol, "Juegos de la edad tardía, de Luis Landero, y las perspectivas nietzscheanas", *Revista de Letras*, 58:1 (2018), pp.163-178.
- , "Los estereotipos en *Juegos de la edad tardía* de Luis Landero", *Estudios Románicos*, 27 (2018), pp. 211-224.
- PORRO HERRERA, M^a José y Blas SÁNCHEZ DUEÑAS (eds.), *En el umbral del siglo XXI: un lustro de literatura hispánica (2000-2005)*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2006.
- POZUELO YVANCOS, José María, "Luis Landero, fabulador de la imaginación literaria", *Ínsula*, 897 (2021), pp. 12-15.
- RISCO, Antonio, *La estética de Valle- Inclán en los esperpentos y en el Ruedo ibérico*, Madrid, Gredos, 1966.
- RIVAS HERNÁNDEZ, Ascensión, "'El guitarrista': entre Landero, Cervantes y Baroja", *Ínsula*, 666 (2002), pp. 23-25.
- RIVAS RANGEL, Antonio, "La autobiografía como relato de reconciliación: *El balcón en invierno* de Luis Landero", *Revista Cultural Turia*, 121-122 (2017), pp. 235-242.
- RIVAS YANES, Alberto, "Lo quijotesco como principio estructural de *Juegos de la edad tardía* de Luis Landero", *Anales cervantinos* 33 (1995-1997), pp. 367-374.
- ROBERT, Marthe, *Acerca de Kafka. Acerca de Freud*, Barcelona, Anagrama, 1970-
-----, *Lo antiguo y lo nuevo: de don Quijote a Kafka*, Madrid, Trifaldi, 2006.
- ROBLES, Emmanuel, *Camus, hermano del sol*, Éditions du Seuil, París, 1995.
- RUIZ DE AGUIRRE, Alfonso, "El erotismo en *Caballeros de fortuna*", *Revista Cultural Turia*, 121-122 (2017), pp. 211-218.
- , "De El gran Faroni a *Juegos de la edad tardía*: claves para la estética de Luis Landero", *Boletín de Estudios Hispánicos*, 93:2 (2016), pp. 149-164.

- , "Cine negro y existencialismo en *Juegos de la edad tardía* de Luis Landero", *Orillas* 5 (2016), pp. 1-21.
- , *La narrativa de Luis Landero: símbolo, paradoja y carnaval*, Madrid, Pliegos, 2015.
- , "Grotesco compasivo y carnaval en la narrativa de Luis Landero", *Confluenze* 7 (2015), pp. 149-167.
- , "La religión del diablo en *Juegos de la edad tardía* de Luis Landero: la sabiduría que permite el pacto entre el deseo y la realidad", *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, 6 (2006), pp. 37-63.
- , "El Quijote como hipotexto fundamental de *Juegos de la edad tardía*", *Revista de Estudios Extremeños*, 61 (2005), pp. 485-536.
- SÁBATO, Ernesto, *Páginas vivas*, Buenos Aires, Kapelusz, 1974.
- , *El escritor y sus fantasmas*, Buenos Aires, Aguilar, 1963.
- SARTRE, Jean Paul, *El existencialismo es un humanismo*, Buenos Aires, Ediciones del 80, 1992.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, traducción de Pilar López de Santa María, Madrid, Trotta, 2003.
- SEGRE, Cesare, *Crítica bajo control*, Barcelona, Planeta, 1970.
- SERNA ALONSO, Justo, "El filtro mágico de Luis Landero", *Lateral: Revista de Cultura*, 85 (2002), p. 8.
- SILVESTRE HERNÁNDEZ, Manuel, "Albert Camus: los caminos de la existencia", *Casa del tiempo*, 19, (2009), p. 89-96.
- SIMÓN VIOLA, Manuel, "Narración, tiempo y espacio en *Caballeros de fortuna* de Luis Landero", *Revista de Estudios Extremeños* 2 (1995), pp. 534-541.

- SKLOVKY, Víctor, "El arte como artificio", en Tzevetan Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI, 1991, pp. 55- 70.
- SOLDEVILA DURANTE, Ignacio, "Luis Landero o la coherencia (A propósito de *El Mágico Aprendiz*", *España contemporánea: Revista de literatura y cultura*, 13:2 (2000), pp. 103-108.
- SOTELO GUTIÉRREZ, César Antonio, *Humor, ironía y parodia en la narrativa de Luis Landero*, Tesis Doctoral, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2007.
- THION SORIANO-MOLLÁ, María Dolores, "Entrevista: Landero, un eterno seductor, en *El huerto de Ralph Emerson*", *Ínsula*, 897 (2021), pp. 20-24.
- , "Luis Landero, memoria histórica, autoficción y *evidentia*", *Anales de Literatura Española*, 31 (2019), pp. 299-318.
- TODOROV, Tzvetan (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI, 1991.
- URUÑUELA, Lino, "Luis Landero y yo", *Péndulo del milenio*, 12 (2001), p. 10-12.
- VAL, Fernando del, "Luis Landero, la literatura como sentido último de la vida", *Revista Cultural Turia*, 96 (2011), pp. 345-359.
- VALLS GUZMÁN, Fernando, "Breves notas sobre el Kafka de Luis Landero", *Revista Cultural Turia*, 121-122 (2017), pp. 183-191.
- , "¿Soplo y sueño? Sobre *Hoy, Júpiter*, de Luis Landero", *Revista de Occidente*, 322 (2008), p.135-144.
- , "Luis Landero: la conquista del afán", *Ínsula*, 522 (1990), p. 26.
- VARGAS LLOSA, Mario, "Los Carnets de Albert Camus", *Casa de las Américas*, 25 (1964), pp. 46-49.
- VASKES SANCHEZ, Irina, "Postmodernidad estética de Fredereick Jameson: pastiche y esquizofrenia", *Praxis Filosófica*, 33 (2011), pp. 53-74.

- VÁZQUEZ MEDEL, Manuel, "Lectura e interpretación de *Juegos de la edad tardía*, de Luis Landero", en: AA.VV., *Mosaico de varia lección literaria. Homenaje a José María Capote Benot*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1992, pp. 355-372.
- VÉLEZ DE VILLA, Analía, "Luis Landero o la poética del lenguaje como vida", *Revista Cultura Turia*, 121-122 (2017), pp. 183-191.ç
- , "Actantes, actores y roles en *Hoy, Júpiter* de Luis Landero", *Rilce*, 27:2 (2011), pp. 534-545.
- , "*El mágico aprendiz* de Luis Landero o cómo poner-en-obra-la-verdad", *Hesperia. Anuario de filología hispánica*, 23 (2010), pp. 137-143.
- , "La máscara o el salto del teatro a la metafísica. Luigi Pirandello y Luis Landero", *Revista de Filología de la Universidad de la Laguna*, 27 (2009), pp. 213-220.
- , "Luigi Pirandello y Luis Landero: hacia una ontología inacabada", *Anuario de Estudios Filológicos*, XXXI (2008), pp. 229-240.
- , "Reglas del juego del lenguaje en la narrativa de Luis Landero", *Cuadernos del Lazarillo: Revista literaria y cultural*, 33 (2007), pp. 2-6.
- , "Red de afinidades e inversiones. Cervantes y Kafka en Landero", *Cuadernos para Investigación de Literatura Hispánica*, 3 (2006), pp. 196-202.
- , "La esperanza y lo absurdo en la obra de Luis Landero. *Juegos de la edad tardía*, *Cuadernos del Lazarillo. Revista literaria y cultural*, 23 (2002), pp.19-22.
- VIEJO SÁNCHEZ, María Luisa, "Comentario de un fragmento de *Caballeros de fortuna* de Luis Landero", en José Luis García Barrientos y Esteban Torre Serrano (coords.), *Comentario de textos literarios hispánicos. Homenaje a Miguel Ángel Garrido*, Madrid, Síntesis, 1997, pp. 407-424.

- VIGNERON, Denis, “La ironía melancólica de Luis Landero en sus conversaciones de peluquero”, en Béatrice Bottin y Bénédicte de Buron-Brun (coords.), *El humor y la ironía como armas de combate: literatura y medios de comunicación en España (1960-2014)*, Sevilla, Renacimiento, 2015, pp. 459-474.
- VOLGELMANN, G. J., introducción a Franz Kafka, *América*, Madrid, Alianza, 2008.
- VOLPE, Germana, “El conflicto ser/querer o la escisión de la realidad”, en Irene Andrés-Suárez y Manuel Rivas (eds.), *Cuadernos de narrativa. Luis Landero*, Madrid, Arco Libros, 2013, pp. 115-125.
- YERRO, Tomás, *Aspectos técnicos y estructurales de la novela española actual*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1977.
- ZÁRATE, Marla, *Camus (1913-1960)*, Madrid, Ediciones del Orto, 2000.
- , “La rebeldía mítica de Albert Camus”, *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 15 (1998), pp. 63-76.
- ZAVALA, Iris, *La Postmodernidad y Mijail Bajtin. Una poética dialógica*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991.
- ZOIDO, Antonio, “Una novela importante. *Juegos de la edad tardía*, de Luis Landero. Singularidad de una novela para calificar a un autor y su obra”, *Revista de Estudios Extremeños*, 49 (1994), pp. 735-752.

8.3. Fuentes electrónicas

- BOULAGHZALATE; Hamza, “Lo absurdo en Camus y Sábato. La filosofía del absurdo en *L'étranger* de Albert Camus y *El túnel* de Ernesto Sábato. (Estudio comparativo)”, *A Parte Rei* 68 (2010)

<http://serbal.pntic.mec.es/AparteRei>

- CAMINO CONDE, María, "El absurdo expresionista kafkiano en *Retrato de un hombre inmaduro* de Luis Landero", *Creando redes doctorales. Vol. VII. Investiga y comunica*, coord. Arturo Chica Pérez y Julieta Mérida García, Universidad de Córdoba, 2019, pp. 13-16 (libro electrónico).
- , "La expresión del absurdo en *El extranjero* de Albert Camus y *Absolución* de Luis Landero: un estudio comparativo", *Creneida*, 5, (2017), pp. 346-371.
<http://www.creneida.com/revista/creneida-5-2017/>
- CRESPO DE LAS HERAS, Senén y M^a Cruz DEL AMO DEL AMO, "Luis Landero: La fascinación por el lenguaje", *CEE Participación Educativa*, 8 (2008), pp. 199-207. <http://www.mec.es/cesces/revista/revista8.pdf#page=134>
- DAVID ÁLVAREZ, Luis, *La representación de la masculinidad en la novela española contemporánea: Landero, Millás y Lago*, Tesis doctoral, Madrid, 2013.
<https://eprints.ucm.es/id/eprint/20667/1/T34385.pdf>
- HERRERA, Alejandro, "La dinámica del fracaso en 'Juegos de la edad tardía' de Luis Landero", *Hipertexto*, 2, (2005), pp. 51-59.
<http://www.utpa.edu/dept/modlang/hipertexto/docs/Hiper2Herrera.pdf>
- MONJE JUSTO, Adolfo, "La estética del absurdo en Albert Camus (Del héroe trágico romántico al héroe absurdo del siglo XX)", *A Parte Rei. Revista de Filosofía* 34, 2004. <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/index.html>.
- RIVERA DE LA CRUZ, Marta, Entrevista: "Luis Landero", *Espéculo*, 1 (1995).
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero1/landero.htm>
- RUIZ DE AGUIRRE, Alfonso, "La figura del padre, símbolo esencial en la narrativa de Landero", en *Céfiro: Enlace Hispano Cultural y Literario*, 14 (2017)
<https://journals.tdl.org/cefiro/article/view>

-----, "Luis Landero. Entrevista", Revista Literaturas.com, septiembre, 2014,

<http://www.literaturas.info/Revista/2014/09/3604/>

SINGER, Diego, "Fernando Pessoa y Albert Camus: naturaleza, absurdo y acción",

Dialegethai: Rivista telematica di filosofia 15, 2013.

<https://mondodomani.org/dialegethai/articoli/diego-singer-01>.

TORO ZAMBRANO, M^a Cristina "El concepto de heterotopía en Michel Foucault",

Cuestiones de Filosofía, 21:3 (2017), pp. 19-42; en línea:

<https://www.doi.org/10.19053/01235095.v3.n21.2017.7707>.

UBACH MEDINA, Antonio, "Realidad y ficción en *Juegos de la edad tardía*, de Luis Landero", *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 16, 2001.

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero16/landero.html>.

VELÁZQUEZ JORDÁN, Santiago, "Entrevista: Luis Landero", *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 20, 2002.

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero20/landero.html>.

VÉLEZ DE VILLA, Analía, *El lenguaje como vida en la narrativa de Luis Landero*.

Tesis doctoral, Universidad Católica de Argentina, 2012.

<http://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/241>.

<http://www.rae.es>

9. ANEXO

Transcripción de la entrevista con Luis Landero en El Café Comercial de Madrid (Madrid, 29 de junio de 2013)

P. Lo primero que te quería preguntar es que, en la primera novela, en *Juegos de la edad tardía*, concediste una entrevista a Cervantes TV y te preguntaron por la raíz cervantina de la novela y tú dijiste que no te diste cuenta de esa tradición, de esa influencia, hasta que tenías la novela avanzada. Entonces, yo quisiera saber si te pasa que estás utilizando una tradición de una manera inconsciente, y luego te das cuenta, y qué tradiciones utilizas de una manera más consciente.

R. Claro, es que... Mira, ahora están haciendo una tesis, Alfonso Ruiz de Aguirre se llama. Está haciendo una tesis sobre los aspectos religiosos que hay en mi obra. Claro, yo no he sido consciente de eso, o he sido medianamente consciente. En mi infancia, dábamos Historia Sagrada, el Antiguo Testamento, nos contaban historias que yo las escuchaba como historias que eran. Si a eso le unes la catequesis, le unes la doctrina, le unes el fervor religioso de aquella época y de aquella edad, pues, claro, yo tenía una formación religiosa difusa, pero bastante amplia y todo eso me sale, me sale aquí y allá. Entonces Alfonso está buscando, está encontrando muchísimos aspectos tradicionales religiosos, sobre todo, del Antiguo Testamento y demás, y también del ambiente opresivo religioso del nacionalcatolicismo propio de la época, y que yo viví. Entonces, yo estoy descubriendo la cantidad de cosas en las que yo no había pensado de un modo consciente, y cómo ha salido esto. En todo

caso, lo de Cervantes no era para nada, en absoluto. Luego eso que dijeron que las figuras se parecían a Don Quijote y Sancho, es que a mí ni se me pasó por la cabeza, porque, además, mientras yo hacía, para mí, Gil no tenía importancia hasta que me di cuenta de que Gil tenía que intervenir más en la historia. Entonces Gil era el que tenía un poco que empujar a Gregorio, o sea, Gregorio se resistía y Gil tenía que empujarlo, o sea, que no era Gregorio el que se lanzaba directamente a la ficción, sino que se lanzaba arrastrado por Gil. Esto lo fui descubriendo en la tercera versión de la historia.

Yo hice dos versiones en primera persona, no completas, y, en la tercera versión, es cuando Gil realmente empezó a crecer, y esa fue una de las claves de la historia. Y ni se me pasó por la cabeza lo de Cervantes. Y luego sí es verdad que, pasado el tiempo, ya cuando la novela iba muy avanzada, inevitablemente pensé: “¡Jo! Están creando entre los dos un personaje, Faroni, de un modo un poco quijotesco, entre una persona idealista, o que crea algo, o que finge, y una persona práctica que no es que sea exactamente, porque es una persona que aspira a un ideal también. En fin... Pero no, yo no he sido muy consciente de eso. Y lo mismo pasa con esa novela, la de *El guitarrista* y “El curioso impertinente” que luego me arrepentí de haber dado la idea, si no, los críticos no hubieran caído. Cuando terminé *El guitarrista* me hicieron preguntas: La historia esta, ¿por qué usted la ha hecho? Adriana, digo, y el marido y tal, pues esto recuerda un poco a “El curioso impertinente”; pues lo voy a decir. Y claro, pensaron que yo me había inspirado en “El curioso impertinente”. Absolutamente, para nada. Es que ni se me pasó por la cabeza, pero ni se me pasó por la cabeza. De manera que, bueno..., lo que pasa que lo que sí me salió es una especie de morbo erótico que está en la historia de “El curioso impertinente”, solamente que, claro, Cervantes lo hace un modo muy casto,

lógico, y que se puede rastrear incluso si se busca en el *Decamerón*. No sería raro encontrarlo ahí. Pero no, no, consciente de eso, no. Si me preguntas de qué soy consciente así tradicionalmente. Joder, pues ahora no caigo. Espérate, dónde me centro ahora.

P. ¿De Kafka a lo mejor?

R. ¡Ah! ¡De Kafka! A mí Kafka lo que me ha enseñado es a aquilatar, a encontrar mi manera de ver el mundo, ese verlo desde el extrañamiento, el decir cosas humorísticas con una gran seriedad, como Buster Keaton. Buster Keaton tiene una cara muy seria, ese es el estilo de Kafka, está al servicio de una visión absurda del mundo. Entonces yo sí he aprendido mucho de Kafka, como de Onetti también, como de García Márquez, como de Carpentier, etc. Esos han sido para mí autores muy importantes. Faulkner también, pero consciente, no sé qué decirte. A lo mejor, en mi última novela, *Absolución*, el señor Levin está inspirado físicamente en Onetti, que era un hombre muy grande, muy huesudo, con las gafas de pasta y con un labio inferior muy prominente que parecía un belfo. Y además, a él, le gustaban las chicas jóvenes y todo eso, coqueteaba con esta cosa erótica de las jovencitas, casi de las adolescentes. Y entonces está un poco inspirado ahí, un poco homenaje a él, y porque físicamente me inspiré en él. Luego, no tiene nada que ver. Es un poco onettiana esa historia, porque yo he querido que sea así. Vamos a ver...

P. Y, por ejemplo, ¿García Márquez que, sobre todo, se ha vinculado mucho a la segunda novela, *Caballeros de fortuna*? Y también en entrevistas he oído que a lo mejor te vinculan demasiado con García Márquez y tú siempre le respondías que sí tienes de García Márquez, pero, por ejemplo, todo eso que viene del folclore, de lo

popular, pues quizá te viene más por influencia de tradición oral, ¿no?, que por García Márquez.

R. Sin duda. De todas maneras, yo intenté hacer algo que no me salió bien que es una especie de parodia del realismo mágico. Ese plan, al final, no me salió. Entonces lo que quedó al final fue algo que no me acabó de gustar, porque no es paródico. Al final, la parodia no funciona. Es verdad que si la escribiera ahora, la escribiría de otra manera.

Yo, en mi niñez, no conocí un libro, porque mis padres eran todos campesinos por parte de padre, por parte de madre, mis tíos, mis abuelos maternos, paternos.... Todos, absolutamente sin excepción, campesinos, y el que no era analfabeto, era semianalfabeto como mucho. De manera que en mi casa no había libros, en la de mis abuelos tampoco, ni de mis tíos ni de mis tías ni de nadie, ¡qué coño iba ahí a haber libros! Para nada, en absoluto, no había libros. Lo más que había en casa de un tío mío eran revistas de toros que me parece que se llamaba “Ruedo” o “Siete no se qué”. No me acuerdo cómo se llamaba aquella revista, pero era muy aficionado a los toros. Lo único que yo conocí de niño fue el libro de la escuela que nos leían y nos dictaban, y nos hacía leer el maestro. Yo los libros los conocí en la adolescencia, pero a cambio sí conocía la tradición oral que es propia del mundo campesino y, sobre todo, un mundo campesino muy cerrado como era el de mi familia. Entonces había gente, sobre todo mi abuela, que sabía contar muy bien las historias, unas historias magníficas. No solamente historias sino dichos, hechos, cosas que habían ocurrido, leyendas, visiones un poco mágicas del campo como, por ejemplo, que el toro se amansa si se pone debajo de una higuera, o se ata a una higuera, como que la ortiga, si no le tienes miedo, no te pica. Yo que sé....cosas,

leyendas de estas. Como que la víbora, al ir a beber, lo primero que hace para que no se le agüe el veneno es poner el veneno en una piedrecita, y luego bebe, y cuando termina de beber, recoge su veneno. Mientras está bebiendo, tú vas y le quitas el veneno, ella de rabia se muere. Este tipo de cosas, ¿no? Todo mi mundo se llenó de fantasía y de lenguaje oral, lenguaje folclórico, ese tono del que habla oralmente: “Como te iba diciendo”, “así pues”, esas frases tan concatenadas unas con otras y de esa manera propia que se ve en *El Quijote* también cuando Sancho cuenta. Y en eso sí, fue la primera literatura que yo conocí, la literatura folclórica y, por eso, aunque yo quise ser poeta, lo que me salió fue el narrador que en realidad yo quería ser.

P. ¿Qué técnicas has utilizado más del realismo mágico?

R. Pues no lo sé. Pero, mira, el realismo mágico es una palabra que aparece, que eso lo sabrás, en 1925 en la *Revista de Occidente*. Yo no me acuerdo quien, lo sabía, el crítico que, cómo se dice, inventa esta expresión. Y está inventada respecto al expresionismo alemán que efectivamente es real, pero a veces mágico. No hay nada más que ver las películas de Einsestein, *El Gabinete del Doctor Caligari* o, por leer, a Kafka que, al fin y al cabo, está dentro de la estética expresionista. Y a mí la estética que más me ha influido es el expresionismo, sobre todo, el expresionismo alemán que lo podemos encontrar aquí a la española como es el caso de Valle. Ese expresionismo, esa estilización grotesca un poco de la realidad es con lo que más me identifico. Quizás también porque en los cuentos orales hay algo de todo esto. Los cuentos que me contaban de una cigüeña que llevaba al héroe a lomos, pero le tenía que dar carne, y entonces salía un toro para que lo partiera en cuatro trozos: “Quierooooo carne”, y seguía avanzando por el mar:

“Quiero carneee”. Una cigüeña, además, con un toro partido y descuartizado a lomos con el héroe montado. Eso es de locos. Eso es muy propio del cuento folclórico. En el realismo mágico, quien más me ha influido es García Márquez, por supuesto, pero no solo García Márquez; toda la literatura hispanoamericana, cuando desembarcó en España, nos dejó a todos deslumbrados, porque era nuestro idioma redimido, con una vitalidad, una belleza y a la vez un clasicismo que nos quedábamos asombrados. Y la literatura hispanoamericana para mí supuso y, para muchos escritores, el redescubrimiento de la literatura, el redescubrimiento del idioma. Carpentier, por ejemplo, ha sido muy importante. Recuerdo la primera vez que leí la primera obra de Carpentier, *El reino de este mundo*, a mí me dejó alucinado. Esa novelita para mí fue un antes y un después.

P. Ahí es donde habla de lo real-maravillo en el prólogo.

R. Sí, porque quizá lo leí más joven y me influyó de otra manera. Me influyó de una manera más sentimental, más emotiva, más impactante. Carpentier me influyó mucho, y luego *Los pasos perdidos*.

P. Y de Onetti, ¿con qué te quedas?

R. Claro, yo hice la tesina sobre Onetti. Yo es que he tenido, como en filosofía, he tenido mis filósofos de cabecera, según el tiempo. Para mí, hay años de Sartre, ha habido años de Schopenhauer, ha habido años de este, de otro y del de más allá. Y lo mismo con autores. He tenido años borgianos, años tal, sobre todo, en las épocas de aprendizaje hasta que no encuentras tu mundo y tu manera de expresarlo. Y a mí de Onetti me encantaba esa morosidad que tenía, ese no sé cómo explicarlo. Yo hice una tesina sobre Onetti. Bueno...., también fue una tesina hecha en veinte días,

la verdad, porque necesitaba trabajar y la saqué de aquella manera. El estilo de Onetti, la idea del fracaso, que naturalmente es una idea muy de mi mundo, la idea de soñar y fracasar. En el cuento “Bienvenido Bob”, un cuento muy breve de Onetti, ahí está condensado todo Onetti, está condensado, léelo y ya verás como ese “Bienvenido, Bob” es lo que yo quiero escribir más o menos.

P. ¿Cómo se escribe? ¿Bienvenido...?

R. Bob, B-O-B. No te voy a contar el argumento, porque no merece la pena.

P. No, lo leeré, lo leeré.

R. Entonces, para mí fue: “¡Coño!, esto es lo que yo quiero escribir”, y realmente en ese cuento está la quinta esencia de Onetti. Onetti me ayudó también a configurar mi mundo, como Kafka, que es gente que sueña y gente que fracasa, y gente que de algún modo trampea con la vida y de vez en cuando se da a la impostura. Son un poco impostores bastantes personajes de Onetti. Y sí, Onetti a mí me ayuda mucho en todo esto.

P. Me has comentado que dentro de tus filósofos favoritos tenemos a Sartre y tenemos a Schopenhauer.

R. No, Schopenhauer, sobre todo.

P. Sartre, en uno de sus ensayos, me parece que era el de *El existencialismo es un humanismo*, dice que el existencialismo no es un movimiento filosófico pesimista como la mayoría de la gente cree, sino que es un “optimismo realista”. ¿Tú estás de acuerdo con eso?

R. Sí, más o menos. Yo he leído poco a Sartre, yo he leído más la literatura, las palabras, *La náusea*, algunos ensayos. Me gusta más Camus. Los ensayos de Camus me gustan más, son ensayos más literarios. El que me fascina es Schopenhauer. Ese es mi filósofo de cabecera al que vuelvo siempre, al que siempre regreso. Y, bueno, para pesimismo, Schopenhauer, pero aun así hay un fondo de esperanza, sí y no. La vida como absurdo, por mucho que se diga, en el existencialismo está ahí inevitablemente. El existencialismo es pesimista en el sentido de que la existencia no tiene sentido por mucho que le encuentres. Yo no soy creyente ni nada parecido, y a mí me parece un sinsentido la vida, un disparate, una cosa absurda y además azarosa, ridícula, a veces caprichosa, lo cual no quiere decir que no sea hermosa y tiene cosas magníficas, y ya que estamos, aquí vamos a comernos el queso, ya que hemos caído en la ratonera (risas). Y vamos a disfrutar y vamos a vivirlo. Es verdad que yo me identifico con el existencialismo.

Hay varios movimientos en el siglo XX que son importantísimos: uno es el expresionismo alemán y el surrealismo. El expresionismo alemán, más todavía, pero el surrealismo, a pesar de que no produjo obras maestras, de algún modo se ha infiltrado en todas partes. El surrealismo fue un *boom* que desapareció, pero de algún modo se infiltró y está en todas partes ya. Estamos contaminados, se ha incorporado ya en nuestro modo de ver la vida. Y luego está el existencialismo, claro. Está el existencialismo y el teatro del absurdo, que para el caso son primos hermanos. Yo me identifico más o menos con el existencialismo y con el expresionismo alemán. El surrealismo lo dejo aparte, porque esto, antes del surrealismo, ya está Kafka, el teatro del absurdo...

P. Hay existencialismo, pero siempre al final de tus novelas hay una especie de esperanza. Me gusta definirlo como “la soportable levedad del ser” (risas).

R. La soportable levedad del ser. Sí, sí. Está muy bien visto. Sí, porque al fin y al cabo el hombre siempre negocia de algún modo con la esperanza, porque si no se volvería loco, es que si no, se volvería loco de atar. Y entonces, bueno, siempre aparece.

P. ¿Y has leído a Milán Kundera, no?

R. Sí, aunque tampoco con un gran fervor ni nada de eso, pero sí hay cosas, en *La soportable levedad del ser*, que me gustaron, es un poco tramposillo porque mete muchas ideas filosóficas, pero la idea del eterno retorno, Nietzsche, que si de aquí, que si de allá, de un modo que arroja como una luz y le da una profundidad aparente a su relato, me parece a mí... Y luego he leído cositas de Kundera y novelas que me han gustado: *La broma* y otras. Y sí..., pero no es un autor que haya influido en mí ni nada parecido, pero sí es un autor estimulante. Esa manera de mezclar el ensayo y la narración es un poco tramposa. Para mí, los novelistas tienen que moverse en lo concreto.

Otra novela que a mí me influyó muchísimo, me impactó muchísimo, fue *La muerte en Venecia* de Thomas Mann. No recuerdo por qué, pero fue una novela que yo la leí con veinte o veintipocos años. Uff, y me dejó... Y la he leído muchas veces desde entonces. ¿Sabes por qué se me ha venido a la cabeza? Por aquello de los autores intelectuales que tienen una tesis, o sea, que tienen una tesis que sostiene todo el andamiaje narrativo. No es mi caso, porque yo huyo de lo abstracto y de la filosofía como de la peste, pero como yo me defino como un trotaconceptos (risas), y yo soy muy aficionado a la filosofía, un aficionado...¿cómo se llama?, hay una

palabra...., esos aficionados que son un poco... Bueno, si me acuerdo, luego te lo digo. Entonces a mí me gusta que en mis novelas puedan aparecer unos conceptos y otros siempre que sea de manera soluble, que no haga grumos, que no esté fuera del cauce narrativo, pero sí me gusta.

P. ¿La mitología clásica?

R. No, no. ¿Sabes? Como decía Ferlosio, nuestros verdaderos referentes míticos –bueno, él es más español que yo-, pero, sobre todo, en esa época, es el Nuevo Testamento y la Historia Sagrada y el cine de Hollywood. Eso es, la tradición del cine buscada aquí y allá. Mis personajes, en *Juegos* o en esta última [se refiere a *Absolución*], creo que también son todos muy cinéfilos, bastante cinéfilos, y, sobre todo, la figura del héroe, que nos han vendido en el cine, que es el héroe en el Oeste, el héroe en el mundo de la mafia, gánsteres, detectives de las películas policíacas, pues ese tipo de héroes. Y entonces, como mis personajes normalmente no son gente muy leída, no son especialmente cultos ni intelectuales ni nada de eso, entonces están, a veces, influenciados por la tradición del cine, pero la tradición más básica del cine que sencillamente es la que yo viví en mi adolescencia. Decíamos, vamos a ver una película de John Ford. No, no, vamos a ver una de Gregory Peck, de John Wayne. Íbamos a ver a nuestros héroes.

P. ¿Y Dostoievski? ¿Con cuál te quedas?

R. Yo, con *Crimen y castigo*, aunque *El idiota* me gustó mucho también. Siempre me quedaría con *Crimen y castigo*, pero las influencias así de Dostoievski... No sé qué influencias puede haber. Si las hay, igual yo no soy ni consciente.

P. Eso suele pasar. Cuando lees mucho, tienes ahí...

R. Dickens me gusta mucho, *Grandes esperanzas*, *Oliver Twist*, *David Copperfield* y todos estos. Pero incluso algunos lectores o incluso algunos estudios me dicen que tengo mucho. Sí, en Dostoievski, está el humor, pero eso es más cervantino quizá también.

P. Es que, claro, la clave es Cervantes.

R. Cervantes es la clave de tantas cosas...

P. Kafka también es cervantino a su manera.

R. Claro...sí... sí... sí.

P. Entonces es como una red de...

R. Sobre todo, esa ambigüedad y esa piedad también, es esa mirada un poco piadosa sobre los personajes, que tiene también Dostoievski, por cierto, que no tiene Stendhal. No sé, habría que pensarlo despacio, pero que sí tiene Dickens. Tolstoi también la tiene. Yo creo que esa mirada ambigua quizá venga de Cervantes. Sí, pero es que Cervantes es la leche, es que fluye en todos y casi todo está en Cervantes. Cervantes alcanza a colonizar el gran tema del hombre que es el tema de la realidad y la ficción, de lo que quieres y no puedes, de la realidad y el deseo, el afán de trascendencia y de tu puta pertenencia a la realidad. Y todo eso que lo vemos en las *Mil y una noches*, que se emborracha, y al día siguiente, sale vestido de rey como en *La vida es sueño*, y todo esto, y tantos sueños...

Pues eso, el *Quijote*..., y Cervantes acierta a darle un cuño definitivo, una forma definitiva. Y al fin y al cabo, es que no hay, si nos damos cuenta, no hay historia que se pueda inventar que no tenga que ver con el *Quijote*, bien porque alguien quiere ser héroe, bien porque sueña, bien porque se estrella con la realidad,

bien porque efectivamente la mayoría de los conflictos novelescos salen de alguien que “aspira a”, pero se queda en que la realidad lo pone en su sitio y puede llegar hasta donde puede llegar... Ese punto de vista en Cervantes está en todos lados, es un poco ubicuo.

P. También te quería preguntar que la forma en que tratas a tus personajes me recuerda mucho a Unamuno y, sobre todo, en la novela de *El mágico aprendiz*, el protagonista, que yo lo interpreto como un *amo, ergo sum*. Es cuando encuentra el amor cuando él empieza a querer vivir. Y lo vinculo y lo relaciono mucho con Augusto Pérez de *Niebla*. No sé si estabas pensando...

R. ¿Sabes que no he leído *Niebla*? Siento decirte que no he leído *Niebla*. La he empezado dos o tres veces, pero no puedo. A mí es que las novelas de Unamuno no me gustan. Me gustan sus ensayos y sus artículos y sus polémicas y todo esto y sus prólogos. Y bueno, creo que he leído solamente *¿Educación y pedagogía*, se llama? *Amor y pedagogía*, de don Sandalio y no sé qué. Esa la he leído. Creo que ni he leído siquiera *San Manuel Bueno, mártir*. A mí Unamuno no me gusta como novelista. Lo siento.

P. Como crítico literario, como ensayista, como filósofo...

R. Eso sí me gusta, y me gusta su figura. Me gusta el vigor de su lenguaje, me gusta con la pasión, me gusta mucho como poeta y me gustan sus ensayos que tiene sobre el *Quijote*, *El sentimiento trágico de la vida*, *En torno al casticismo*, pero me gusta más ese Unamuno que el Unamuno novelista. Unamuno novelista noto demasiado Unamuno intelectual ahí metido. Ni *Niebla*, ni como se llama la otra que hicieron una película, *La tía Tula*. *La tía Tula* yo me he puesto con ella, pero no me

interesa. De todas maneras, si igual tienes páginas sobre esto, mantenlas, no las borres, mantenlas, pero podría pensarse...Olvídate de lo que te he dicho. No quiero estropear esas páginas.

P. Bueno, también por lo que tiene de cervantino quizá...

R. Eso sí, eso sí, o sea, del personaje consciente de ser personaje, como don Quijote de haber leído el *Quijote*, porque en la segunda parte don Quijote ha leído la primera parte del *Quijote*, y ese leerse a sí mismo, ese ser consciente del personaje de ficción, pues sí, claro. Eso creo que está también en Pirandello y a mí me han relacionado más en ese aspecto con Pirandello, a pesar de no ser un gran lector y un gran amigo de Pirandello, pero sí lo he leído algo más y su teatro de *Seis personajes en busca de autor* o siete, no me acuerdo. Y entonces eso es más pirandelliano que unamuniano, o sea, que en todo caso va más por ahí.

P. ¿Y cuál crees que es tu obra más dramática?

R. La más dramática, *Hoy, Júpiter*, quizá. Sí, quizá. Puede que sea esa, porque otra no sé. Mis novelas..., al final de algún modo dulcifico los males, porque ya es bastante dura la peripecia de sus protagonistas de la novela y bastante duro es el proceso de desengaño que tienen de ilusiones, y consecuentemente, de desengaños, como para encima...

P. También me refería un poco más a lo teatral, porque tus novelas tienen mucho de lírico, pero también tienen mucho de teatrales.

R. No estoy yo muy convencido de eso. No creas que yo soy muy teatrero, a pesar de que estuve dieciocho años en la Escuela de Arte Dramático. Sí, aunque por ejemplo, en *Retrato de un hombre inmaduro*, yo cuando lo leía pensaba que podía

ser un monólogo estupendo para el teatro, y yo confío que alguna vez se haga. Y sí, sí, podría ser y es la más dramática desde ese punto de vista que sepa, creo que sí. Por lo menos mientras la escribía pensaba que podría, que tenía algo de teatral.

P. ¿Y con qué obras del teatro del absurdo te quedarías?

R. Con Beckett, siempre, con *Esperando a Godot*, *Los días felices*. Sobre todo, con esas dos, fíjate. Y luego, Ionesco, pero Ionesco, menos. No, donde esté Beckett..., es el más profundo, el mejor, el más enigmático de todos, pero tampoco es que me haya influido a mí mucho. Más, quizás, me haya influido Camus con sus novelas, con *El extranjero*, con la plasticidad, que es una cosa que me gusta mucho, que de García Márquez también lo he aprendido. La plasticidad que tiene, por ejemplo, en *El coronel no tiene quien le escriba*, cosas que casi las ves y las tocas, esa voluptuosidad del tacto, de la vista. Siempre recordaré la escena esta de la playa cuando Meursault mata al árabe con la pistola, que entonces el árabe saca un cuchillo y hace un día tremendo de sol y dice “que la luz del sol se inyectó en el acero”. Yo recuerdo que cuando leí aquello “que le inyectó en el acero” es que lo vi de tal manera que casi me deslumbra, o sea, lo vi, lo sentí, lo palpé, lo vi. Y entonces siempre me ha gustado crear esa sensación de realidad, de plasticidad, etc. Y en eso también me han influido mucho Valle-Inclán y Azorín. Luego Balzac. Balzac para mí ha sido un autor muy importante, sobre todo, *Las ilusiones perdidas*. De hecho, a mí me fastidió que Balzac titulara así su novela porque me hubiera gustado que *Juegos de la edad tardía* se titulase *Las ilusiones perdidas* y que Balzac vaya con toda la mala idea... Esa novela me encanta. De hecho hay un epígrafe al principio de *Juegos*. De los tres epígrafes que hay uno es de Balzac y es de las *Ilusiones perdidas*.

P. Eso lo voy a apuntar yo por aquí.

R. Entonces, cuando Lucien Chardon va a París desde provincias, ya sabes que lo de la provincia y la ciudad en el siglo XX está a la orden del día, entonces, cuando va, a mí me ayuda mucho, por ejemplo, a construir la visión mítica de la ciudad que Gregorio se inventa para Gil, o que Gil se inventa desde su nostalgia, y entonces ese mundo maravilloso de la ciudad, donde todo brilla, donde todo es posible, el triunfo, el éxito, pertenece mucho a mi biografía. Yo soy de un pueblo de Extremadura y allí se mitificaba la ciudad un montón. Mi padre la mitificó de qué manera, de un modo tremendo, o sea, que me viene antes de mi biografía que de esto, pero cuando leí *Las ilusiones perdidas* dije: Esto conecta con lo que yo quiero, con la idea mítica, un poco kitsch si se quiere de la ciudad como fin del mundo, de centro, de progreso, de la modernidad, de la esperanza. Mientras que el pueblo es el exilio, lo provincial, el atraso, lo viejo, lo arcaico, lo no válido. Y esa novela fue para mí muy importante para ayudarme en *Juegos*.

P. ¿Y de los del siglo XX?

R. Stendhal siempre me ha fascinado, sobre todo, *Rojo y negro*, y es que en personajes es igual que Lucien de Rubempere, o sea, quiero decir, Andrés Sorel. No, perdón, que Andrés Sorel es un amigo mío (risas). Sorel, no sé cómo se llama el nombre, que además Andrés Sorel se puso Sorel por él. Andrés Sorel es un escritor español ¿no has oído hablar de él?...

P. No, no.

R. ...que ha escrito muchas novelas y es el secretario de la Asociación de Escritores Española de toda la vida. Vive por aquí cerca. Y entonces sí, *Rojo y negro*

a mí me influyó difusamente, pero no sabría decirte en cosas concretas, como en *Los pasos perdidos* no sabría decirte, pero sí que me ha influido. Luego Carpentier me enseñó mucho a novelar. Lo de Carpentier fue muy importante, porque en Carpentier, para empezar, en esa novelita breve, *El reino de este mundo*, se ve muy bien cómo estructura escenas un poco musicalmente, porque es muy, muy aficionado a la música, es muy entendido. Entonces la manera en que estructura en escenas es muy plástica, porque a mí lo que me gusta de Carpentier es la plasticidad, eso que casi se toca, casi se saborea, como es muy propia además del trópico barroco, o sea, que no es extraño que aparezca en García Márquez, que aparezca en Carpentier, en Lezama Lima, en todos estos. Y entonces a mí me gustó mucho cómo va dividiendo en escenas casi como si fuera una ópera, esa manera de estructurar, y entonces a mí me abrió de pronto una luz, y digo, es una manera estupenda de estructurar, en trocitos, cosa que yo ya sabía, pero de pronto fue como un deslumbramiento. Recuerdo que fue cuando me dio el lumbago que estuve en la cama quince días y entonces ese tiempo leí. Yo no había leído nada de Carpentier. Había empezado varias veces y había conseguido pasar de la página cinco o seis, y no podía con eso, y entonces cogí *El reino de este mundo* y me quedé deslumbrado tanto por la plasticidad, por su idioma, por todo esto.

P. También quizás por la capacidad de asombro ante la naturaleza.

R. Sí, por su manera tan potente de ver la realidad, su manera tan potente de hacerte presente la realidad, que es una cosa que la paladeas, esa voluptuosidad, sensualidad muy propio del Caribe, del trópico. Y eso a mí me ayudó. Y luego esa manera que tiene de estructurar muy en escenas que parecen cuadros, y recuerdo que de pronto cosas difusas que tenía sobre cómo se estructura una novela de

pronto como que se revelaron. Y recuerdo que fue una novela fundamental para arrancar con *Juegos*. De pronto vi muy claro cómo se hace una novela. De manera que tengo una enorme gratitud a esa novela y a la figura de Carpentier. Me parece cada vez más al cabo del tiempo que son de esos escritores –unos van menguando, otros van creciendo– de los que va creciendo cada vez más.

P. ¿Y de los coetáneos?

R. ¿A qué te refieres, a mis contemporáneos? No sé, hay muchos. Marsé, por ejemplo. Me acuerdo del principio de las *Últimas tardes con Teresa* que con la fiesta y todo esto fue muy inspirador para mí, porque al fin y al cabo, el Pijoaparte tiene mucho que ver conmigo porque yo fui un poco Pijoaparte, porque yo era un chico de barrio, aunque no lo parezca, y robé una moto que otra, no te lo vas a creer, y entonces yo me identifico mucho con él. Y luego por mi desclasamiento social también. Las chicas guapas y de familia de alcurnia siempre me han fascinado, pero bueno eso es una cosa de desclasamiento, de clases y demás, que lo vi desde pequeño en mi pueblo. Y entonces sí recuerdo lo mucho que me gustó esa novela y, además, también aprendí mucho de ella, porque yo todavía no había empezado a escribir *Juegos* cuando leía esa novela. Entonces de ella aprendí mucho, sí.

P. ¿Y qué es lo que más te llamó la atención estilísticamente o técnicamente de Marsé?

R. Sobre todo, la fuerza, la autenticidad de su prosa y la fuerza un poco fiera si se quiere, un poco feroz con que cuenta. Y luego también el deslumbramiento del Pijoaparte respecto al mundo de dinero y al mundo de todo esto. Que eso yo sabía

que estaba en mi novela, pero está en mí. Entonces eso surge siempre. No sé, el asomarse a ver cómo bailan los señores...Y entonces eso fue para mí... Sí... sí...

P. ¿Y Flaubert también te habrá influido bastante, no? Sobre todo en la búsqueda del detalle.

R. Sí, pero fue después ya. Fue después de *Juegos*, creo recordar. Pero también es una mina porque *Madame Bovary* es una mina para todo escritor, porque es un compendio de técnicas. Uno aprende muchísimo. Si prestas atención a *Madame Bovary*, hay que ver la de cosas que uno puede aprender de ahí: los puntos de vista, las elipsis. Cuando digo elipsis quiero decir el contar sin, de un modo elíptico, por ejemplo, cuando la primera vez que se despiden Carlos y Emma, a él se le cae la fusta detrás de un saco de cebada o algo así. Entonces los dos van a buscarla y se rozan, se miran, y entonces Emma se ruboriza. Y coge la fusta y se va con toda la torpeza contra él. Es punto y aparte. Hay una secuencia y un espacio. Entonces dice: "He de volver tres días después". Volvió al día siguiente. Todos sabemos por qué incluso Carlos no está seguro de irse enamorado. Entonces esa manera de sugerir realmente es magistral, y yo de esos ejemplos tengo muchos en *Madame Bovary*, porque la he leído con mis alumnos muchas veces en clase. Y sí, sobre todo, esa novela, porque luego las demás no me interesan ya tanto. Me interesa *Madame Bovary*, de Flaubert.

P. También es muy cervantino.

R. Claro, claro, claro. Es muy cervantino, porque Emma es un poco don Quijote. Se le llena la cabeza de novelas de caballerías románticas, pero un romanticismo ñoño que hace su mundo ideal y que suplanta al mundo real.

P. Imagino que como autor tú has ido evolucionando. ¿A partir de qué novela crees tú que ha habido esa evolución o ese cambio, o en cuántas etapas dividirías tu obra?

R. Hay dos novelas que son las que menos me gustan, que son *Caballeros de fortuna* y *El mágico aprendiz*. *Caballeros de fortuna* es una novela fallida por el caso que te dije antes. Yo quería hacer una novela un poco paródica, pero al final no me salió, y tenía que haberla reescrito quizá. En cambio, a *El mágico aprendiz* le sobran ciento cincuenta páginas o ciento cuarenta o yo que sé. Si tuviera que volver a escribirla, la historia me sigue interesando, pero sería bastante más breve. Entonces el cambio vino luego, o sea, vino ya con *El guitarrista*. Con *El guitarrista* me di cuenta de que me había metido con esas dos novelas por un mal camino. Por un camino demasiado estetizante quizá, demasiado... No sé, quizá no es la palabra tampoco estetizante, porque tampoco he reflexionado mucho sobre esto. Además, *El guitarrista* es la primera novela que escribo en primera persona y entonces decidí ser un poco más cálido, más cercana la escritura y entonces creo que ahí hay una evolución, un cambio con una voluntad de ruptura respecto a las otras dos novelas.

P. ¿Y en el estilo, por ejemplo?

R. No. Yo creo que el estilo es más o menos el mismo, aunque tenía que haber seguido fiel a *Juegos* quizá, porque de algún modo, en *Caballeros de fortuna* el campo se ve demasiado bonito en la redacción. Me esmero demasiado en el lenguaje y no es bueno. Tenía que haberlo escrito con una mayor libertad y la escribí como diciendo “mira, mira que bien escribo”, como intentando demostrar algo con el estilo.

P. Digamos que, a partir de ese momento, intentas ser menos artificioso.

R. Sí. La palabra puede ser esa. Menos artificioso, menos rígido, aunque, no sé, es una idea que tengo. No sé si es verdad, porque tampoco los lectores me lo han dicho ni nadie que me ha estudiado me lo ha dicho, pero es la idea que yo tengo, pero creo que a partir de ahí. De todas maneras, yo soy de estos de que a los temas les doy vueltas y vueltas y vueltas, y sé que de ahí no voy a salir nunca. Soy de esos escritores que siempre estoy escribiendo la misma novela, como le pasa a Faulkner, como el pasa a Kafka, como le pasa a otros que están dándole vueltas, apareándose con la perdiz. No soy como estos escritores, como Vargas Llosa, que es muy variado, que escribe esto, luego escribe lo otro. Mucho más variado. Y no me acuerdo a cuento de qué venía. ¡Ah, evolución! Yo no sé hasta qué punto he evolucionado. No lo sé, porque además como yo ya escribí... Bueno, yo escribí, terminé *Juegos* ya talludito, pues quiero decir que la evolución hay que buscarla antes, lo que pasa que no había publicado nada, pero he escrito novelitas, he escrito cosas, he escrito cuentos, que algunas cosas he roto y que nunca verán la luz. Ya, cuando llegué a *Juegos*, yo creo que yo ya era un escritor más o menos maduro en estilo.

P. Y de Faulkner, ¿qué has aprendido de él?

R. De todo. Yo de Faulkner he aprendido una barbaridad.

P. El mundo mítico, a lo mejor, quizá...

R. El suyo es el único mito que hay en el siglo XX del viejo sur de EEUU. Es un mito comparable a los mitos antiguos y a los mitos más grandes que haya tenido la humanidad. El mito del viejo sur que es el que espera Faulkner, entre otros. El

mundo obsesivo de sus personajes, sus personajes obsesivos, por ejemplo, que también en Kafka son obsesivos; el fraseo, no quiero decir sus frases, me he metido por un mal camino.

P. ¿La estructura sintáctica?

R. No, es una fascinación la que yo siento por Faulkner que la hemos sentido muchos. El saber contar no de un modo evidente, no de un modo obvio, de jugar... Se levanta por la mañana, se asoma, va a coger no sé qué... De realismo convencional, de toda la vida y todo muy obvio.

P. El poder de sugerencia.

R. Exactamente. No solo el poder de sugerencia, sino el buscar caminos alternativos. El contar de otra manera, el buscar caminos insólitos a la hora de contar. Luego también el papel de la mujer. La mujer en Faulkner, a mí me fascina. Las mujeres en mis obras no tienen que inspirarse en Faulkner, pero tienen algo de esto. En mi infancia los que soñaban eran los hombres y la épica era de los hombres. Las mujeres eran las escuderas de los hombres. El Quijote y los hombres eran los que soñaban.

P. Como Angelina.

R. Como Angelina, como mi madre. Mi madre siempre ha sido una mujer con un gran sentido práctico de la realidad. Y en García Márquez ocurre lo mismo, supongo porque lo vivió de pequeño. Como lo vivió Faulkner, como lo he vivido yo, como tanta gente. La mujer para el hombre es siempre objeto de deseo por un lado o sencillamente la que cuida la hacienda, la que cuida la casa, la que somete al hombre un poco, como las riendas al caballo. Y, por otro, objeto de deseo, pero

desde el punto de vista puramente sexual. En Faulkner no hay enamoramientos, hay deseos brutales y, además, el hombre intenta huir de ese imán que es la mujer que lo atrae, porque hay que perpetuar la especie. La mujer efectivamente tiene el papel. Bueno, esto es puro Schopenhauer, tiene que perpetuar la especie. Y luego la capacidad de fabular que tiene, cómo construye sus personajes, los ambientes, uf..., el sentido trágico de sus historias. Tiene un sentido trágico de todo lo que escribe. De hecho, él era muy lector de la tragedia griega. En ese sentido trágico que hay, y luego también la capacidad de los hombres para soñar, para estrellarse. Los ambientes opresivos que crea Faulkner, rurales... Y luego, la belleza, sencillamente la belleza hipnótica, la prosa hipnótica que tiene Faulkner.

P. También me has hablado de la tragedia griega, y te ha influido en cierto modo también a ti la tragedia griega, ¿no?

R. La tragedia griega la conocí más tarde, cuando fui a la Escuela de Arte Dramático. Yo antes había leído un poco por encima y eso. La conocí después, igual que a Shakespeare. Shakespeare para mí es un autor queridísimo, pero lo conocí ya un poco mayor. Antes lo leí, pero no lo leí realmente a fondo. Cuando lo descubrí fue cuando, después de publicar *Juegos*, me fui a la Escuela de Arte Dramático en una comisión de servicio. Yo ahí descubrí a Shakespeare de verdad, no como lo había leído antes un poco distraído. Y un hombre lleno de pasiones, lleno de... buf. Y estoy seguro de que a partir ni de *Juegos* ni de...

P. *Hoy, Júpiter*, ¿no? Está el tema de la venganza.

R. En *Hoy, Júpiter* ya está flotando por ahí Shakespeare. Y quizá en *El guitarrista* en algún momento, pero por ahí, por ahí ya empieza Shakespeare a..., noto yo que

a la hora de escribir está ya incorporado a mi experiencia estética. Me ha enriquecido mi visión de la vida, mi manera de construir personajes. Es uno de los tantos ángeles de la guarda que me tiene. Sí, sí, ya lo creo que sí. Shakespeare es muy importante para mí. Párate que piense más. *La Celestina* también. *La Celestina* en cuestión de estilo, en cuestiones de musicalidad. A mí me encanta el lenguaje musical, poético, a veces, casi rimado, ver si son octosílabos o endecasílabos. Esa manera tan... y además ese castellano tan, tan castellano y tan rítmico y tan musical. Me ha educado mucho el oído Fernando de Rojas.

P. ¿Y de los poetas? ¿Cuáles elegirías?

R. Aparte de los clásicos, Antonio Machado, mucho. Hay cositas mías aquí y allá de Antonio Machado.

P. La simbología quizá, la manera de tratar el paso del tiempo.

R. La cierta melancolía al atardecer, el tiempo, la subjetividad del tiempo, el sentimiento de pérdida que produce el paso del tiempo, que ves que la vida se te escapa.

P. Tiempo vivencial...

R. El tiempo vivencial que está en las cosas, que está en los parques. Eso es importante. Y luego líricamente a mí me ha educado mucho Juan Ramón, porque lo leí además muy jovencito. Bécquer, por supuesto, pero Bécquer es de otra manera, pero sobre todo Juan Ramón. Rubén Darío si se quiere también en cierto modo, pero sobre todo, Juan Ramón, y Neruda. Han sido poetas que además los leía muy jovencito y de un modo han educado un poco mi sensibilidad. También leí a Salinas, Lorca, Cernuda... *Primeras poesías* es el primer libro que tuve en propiedad, mío. Y

me parecía que con ese me valía para toda la vida, ¿para qué quiero más? Si con este libro ya está todo. Me pareció una maravilla.

P. Cernuda y esa lucha entre la realidad y el deseo también es muy faroniano.

R. También, pero no, como en tantos y en tantos. Cernuda lo descubrí un poco ya después, menos impactante. Es más impactante Bécquer, y Juan Ramón, el primero.

P. El modernista.

R. Exacto, el modernista. El de *Arias tristes*, incluso el *Diario de un poeta recién casado*, pero sobre todo los primeros. Me ha influido mucho Juan Ramón. Luego he seguido leyéndolo, porque es muy buen poeta, pero con aquella convicción con que lo leí, no.

P. ¿Por qué Bécquer? ¿Por su neoplatonismo?

R. Bécquer porque es Bécquer. Yo, por ejemplo creía en Dios cuando tenía trece años más o menos; dejé de creer en Dios para creer en Bécquer.