

LA ESTÉTICA NEOBARROCA EN *JUEGOS DE LA EDAD TARDÍA*, DE LUIS LANDERO

Miguel Martínón
Universidad de La Laguna

Abstract

Juegos de la edad tardía, a novel by the Spanish writer Luis Landero, is a work belonging to the current neobaroque aesthetics, which aims to renew the seventeenth century baroque literature. This essay focuses on the way three baroque aspects in Cervantes' *Don Quixote* are reshaped in Landero's novel: (1) *The duality as an informing principle*: a very cervantine dualism organizes not only different narrative aspects and levels, but also the meaning of the action of the characters and, specially, the conflict experienced by the main character between reality and imagination. (2) *Ambiguity approaching the characters*: like Cervantes, Landero cruelly degrades and ridicules his main character, and at the same time he bestows dignity and lucidity upon him. (3) *Transtextual devices*: like *Don Quixote*, *Juegos de la edad tardía* is based on a literary heritage; the hipertext in Landero's novel is just *Don Quixote*, but the author also borrows from the *Lazarillo* layout by telling his character's story from his early years insofar as his childhood accounts for his late behavior.

La lectura de *Juegos de la edad tardía*, del escritor español Luis Landero, deja en nosotros la imagen de una novela caracterizada sobre todo por su barroquismo¹. De manera más precisa, habría que decir que se trata de una obra que viene a inscribirse en las coordenadas de la estética neobarroca actual, según ha sido definida esta tendencia en el ámbito de la literatura hispánica: como recuperación y renovación del Barroco; es decir, como "resultado de una revisión de la tradición seicentista que ha llevado a nuestros novelistas a reintegrar, transformándola, la poética del pasado en la producción presente"².

De los múltiples y diversos elementos que constituyen esa poética del Barroco, hay tres que han sido recuperados y renovados, de forma especialmente signi-

ficativa, en *Juegos de la edad tardía*: la dualidad como principio estructurante, la ambigüedad en el tratamiento de los personajes y las prácticas transtextuales. Nuestro propósito aquí se limita a analizar, sucesivamente, cómo aparecen transformados esos elementos del Barroco en la novela de Landero.

LA DUALIDAD COMO PRINCIPIO ESTRUCTURANTE

Es sabido que lo que caracteriza la literatura barroca no es, con frecuencia, la novedad de sus recursos formales sino la acumulación y el exceso en el uso de tales recursos. Este hecho afecta, por supuesto, a los procedimientos literarios más importantes, que son justamente los basados en la dualidad, como la comparación o la contraposición. Pero nos interesa recordar también que, según ha indicado Alejandro Cioranescu, el constante abuso del dualismo “invade insensiblemente la obra de arte, más allá de las fronteras de la forma, y penetra en el mismo mecanismo del pensamiento creador”; así, encontramos la tendencia dualística, “con la misma constancia y con la misma fertilidad, en la organización de los temas y de las concepciones que animan y alimentan el arte”; y, en fin, ello explica la importancia del *conflicto*, cuya “innovación consiste solamente en que los dos términos del dualismo han dejado de ser objetos y son acciones, hombres, pasiones y, en definitiva, la vida”³.

En *Juegos de la edad tardía* actúa asimismo un esquema dualístico, que ordena distintos aspectos y planos narrativos, normalmente con valor antitético. Pero conviene señalar cuanto antes que ese dualismo recubre todo el significado central de las acciones de los personajes y, en particular, el conflicto vivido por el protagonista entre realidad e imaginación. El mero enunciado del sentido de ese conflicto revela que su modelo literario del siglo XVII no es otro que el *Quijote* de Cervantes. Se trata de un hecho evidente, aunque los críticos no han podido dejar de referirse. Landero ha inscrito su obra, de forma muy consciente y radical, en la posteridad del *Quijote*, y la dependencia respecto de la obra clásica se manifiesta claramente en *Juegos de la edad tardía* de muy diversas maneras. Aquí nos interesa destacar que el más esencial de los aspectos de esa relación se refiere nada menos que al valor simbólico nuclear del *Quijote* como libro en que se contraponen realidad e imaginación.

Como don Quijote, Gregorio Olías, el protagonista de la novela de Landero, vive un conflicto típicamente barroco “entre el sueño y la realidad, entre el mundo del arte y el de la ficción”, por usar de nuevo las palabras de Cioranescu⁴. Se trata de un conflicto que se plantea en la novela de Landero como concreción de lo que me parece uno de los aspectos más hondos y definitorios del carácter trágico de la existencia humana: la conciencia de la finitud, en el sentido no sólo de vivir ante la inexorabilidad de nuestra propia muerte sino también de no poder realizar otras vidas posibles. Véase que, por un lado, sobre todo en la “Segunda parte”, son frecuentes las referencias a la brevedad de la vida. Pero, por otro lado, ya desde peque-

ño Gregorio también había podido observar en la persona de su tío Félix Olías el ejemplo de quien se desvivía por otras vidas posibles y expresaba su desconsuelo de no poder ejercer ciertos oficios para los que él creía que tenía “aptitudes inmejorables” (p. 23). Como se ve, todavía en su vejez Félix tiene su conciencia escindida por la dualidad de lo real y lo posible. Y eso es así porque sigue latiendo en el anciano un sentimiento que tienen todos los Olías y que llaman “el afán”, “una palabra maldita” (p. 22). Por estar tocados de esa ambición, le dice Félix a Gregorio, “tu abuelo era notario y tu padre coronel, aunque de mentira” (p. 24).

Es fácil observar que el hecho de sentir el afán es lo que hace que los Olías vivan de forma particularmente aguda y angustiosa aquellas universales limitaciones de la vida –tanto en el tiempo como en las posibilidades de realización– a que nos referíamos antes. Su abuelo le había explicado a Gregorio que “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”, y había hecho la curiosa puntualización de que “las mujeres no tienen afán” (p. 48). Los Olías ven siempre lejana la felicidad, y por eso es por lo que fantasean: “el hombre feliz –decía Freud– jamás fantasea, y sí tan sólo el insatisfecho. Los instintos insatisfechos son las fuerzas impulsoras de las fantasías, y cada fantasía es una satisfacción de deseos, una rectificación de la realidad insatisfactoria”⁵.

Los Olías, insatisfechos, movidos por el afán, viven en los borrosos límites en que se confunden los dos planos de la estructura dualística formada por realidad e imaginación. Pero Gregorio no sólo hereda de sus mayores una irreprimible proclividad al ensueño, sino que es animado y estimulado por ellos a vivir conducido por el afán. Siendo todavía un niño, su tío Félix le vaticina que será “un gran hombre” (p. 25). En varias ocasiones, en el curso de la evocación de su infancia y adolescencia, Gregorio recuerda el anhelo de inmortalidad de su tío, que decía que si hubiera sido un conquistador o un descubridor, “entonces, me reía yo de la muerte” (p. 27); y Félix le ruega a su sobrino que lo haga sobrevivir en el recuerdo, que “cuando seas un gran hombre, no dejes de nombrarme” (p. 29). Gregorio, por supuesto, también lleva en sí mismo lo que su abuelo llamaba “la semilla maldita de la inmortalidad” (p. 50). Por eso, preocupado –al final del relato– por cuál será la imagen suya que pasará al futuro, sueña, pesimistamente, que sobrevivirá “definido” de modo grotesco en una enciclopedia (p. 304) o “reproducido” en cera en un museo como un asesino famoso (p. 326); y, más esperanzadamente, se imagina legando un pijama con su olor “a las generaciones venideras” (p. 336) o recordado por Angelina “con cariño y respeto” (p. 337).

Gregorio se traslada del pueblo a la ciudad a vivir con su tío, porque “sus padres habían muerto” (p. 19) –podemos suponer que víctimas de la guerra civil. Desde entonces el protagonista vive en una situación familiar que lo priva de un marco afectivo normal y lo empuja hacia la soledad. Son indudables la generosidad de Félix Olías y su entrega a la educación del pequeño Gregorio. Pero Félix es persona de avanzada edad, que, cada vez más desequilibrado por el afán, no tarda en despe-

ñarse por una senilidad ensimismada y demente, hasta que muere cuando su sobrino tiene dieciséis años. Es necesario reparar también en la penuria económica que rodea la niñez del protagonista. Piénsese, en primer lugar, en que esa escasez es general en el país, pues los años en que se sitúa esta época de la vida de Gregorio debe suponerse que son los años de la inmediata posguerra. Luego, la situación de jubilado de Félix, que vive de lo que puede ganar en un quiosco, es de máxima estrechez. Por eso, cuando Gregorio llega a la vivienda de su tío Félix y se abre “la puerta hacia la nueva edad”, encuentra un piso en que “todo tenía el aspecto complicado de la sencillez que intenta burlar la miseria” (p. 20).

Pues bien, ese ser desdichado, que ha perdido a sus padres y ha tenido que abandonar el solar familiar para vivir en condiciones de pobreza; ese niño soñador, deseoso de saber, tímido y solitario, reacciona contra las ingratas circunstancias de su vida y empieza “a llenarse de vagos proyectos de evasión” (p. 33). El lugar adonde huir –mentalmente, por supuesto– es una isleta perdida en lo “más apartado del Pacífico Sur” (p. 34). El tiempo adonde huir, donde “ser feliz”, es “una edad abstracta y legendaria, todavía no hollada por los hombres” (p. 35), en la que cree estar cuando canta la habanera que le enseñó su tío Félix.

El conflicto del personaje con su entorno reviste nuevas formas cuando Gregorio “cumplió los quince años y hubo de hacerse cargo del quiosco”. En efecto, entonces nuestro protagonista –en conducta que no puede dejar de recordar la de don Quijote– “descuidó los deberes escolares y se pasaba el día leyendo novelas policíacas y fumando sus primeros cigarros” (p. 36). También entra mucho en el estilo de don Quijote que Gregorio trate “de imaginarse lo que harían sus héroes policíacos” (p. 39) cuando conoce a Alicia. Esta moderna Beatriz, que le pide en el quiosco “una barra de regaliz y una novelita de amor” (p. 38) y lo sume en la desesperación amorosa, aparece como inalcanzable sobre todo por su superior nivel social: al observar el atuendo de la niña, Gregorio “no pudo evitar la tentación de comparar aquellas cosas con las suyas” (p. 40). Por otra parte, el amor lo lleva a la recuperación de una lejana anécdota de sus cinco años, que le revela la distancia a que se encuentra ya de su propio pasado y le induce a pensar que “la vida merecía la pena, aunque sólo fuese para cuidar de aquellos recuerdos y despabilarlos cada noche como un avaro su moneda de oro” (p. 53). Como “el último y más grande prodigio del amor” (p. 55), Gregorio empieza a escribir poesía. La práctica literaria va a cambiar su relación con el mundo, pues “todo lo que tocaba la poesía se hacía misterioso” (p. 56). Cuando le enseña los poemas a su amigo Elicio, éste los elogia y le propone como seudónimo artístico el de “Augusto Faroni” (p. 57). Y, en fin, el amor y la poesía amparan desde entonces las “ensoñaciones nocturnas” (p. 57) de Gregorio, en las que se imagina laureado ante Alicia. Estas ensoñaciones del adolescente eran al tiempo “invenciones ciertas e ilusorias pues al fin y al cabo existían los versos, el poeta y la amada, y sólo faltaban los laureles” (p. 58).

Tras la muerte de su tío Félix, esto es, en el tránsito a la juventud, Gregorio sigue viviendo dualísticamente escindido entre el mundo de las películas de acción que ve “todos los domingos” y “las cenizas frías de la diaria realidad”; y, aunque se ve obligado a “romper con la lírica (...)”, había decidido al fin reanudar los estudios y hacerse ingeniero, y marcharse a algún país lejano y salvaje (...) y llevar una vida que no era muy distinta de la que había imaginado en sus ensueños de poeta” (p. 63). Cuando conoce a Angelina, renueva este proyecto, pero ya sin mucha convicción y por muy poco tiempo, pues su vida desde entonces va a cambiar de modo considerable.

Me ha parecido necesario revisar aquí detenidamente –en forma, al menos, suficiente– los elementos esenciales que habitan la infancia, la adolescencia y la primera juventud del protagonista de *Juegos de la edad tardía*. Al presentar estos elementos en la “Primera parte” de su novela, se diría que Luis Landero ha seguido el ejemplo del autor del *Lazarillo*, que hace que su personaje, al relatar su “caso”, no empiece a contarlo “por el medio, sino del principio, porque se tenga entera noticia de mi persona”. Landero, en efecto, destaca en aquellas primeras fases de la vida de Gregorio cómo, a partir de un temperamento proclive a la imaginación y la soledad (herencia biológica y enseñanza de los Olías) y al contacto con unas lamentables circunstancias familiares, económicas y sociales (consecuencia histórica de la guerra civil española de 1936-39), su personaje vive unas particulares experiencias y se construye su mundo ilusorio. Lo que se cuenta en la “Segunda parte” de la novela, esto es, la creación de la figura de Faroni, ya en los años de madurez del protagonista, sólo puede ocurrir por lo mismo que Gregorio tiene un determinado carácter y ha vivido su personal historia entre sus diez y sus veinte años.

Como decíamos, las inquietudes, los sueños y proyectos de esa época de su vida van a terminar de ser olvidados por Gregorio a medida que entra en una nueva edad, el noviazgo con Angelina se hace más firme y se va dejando ganar por un sentido más pragmático de la existencia. Además de dejar de escribir, Gregorio pierde su afición al cine, abandona los estudios y, poco a poco, irá sintiendo “los destrozos del olvido” (p. 73): no es capaz de cantar la habanera ni de recordar el nombre de la isleta. Por lo demás, nuestro protagonista advierte que en la relación con Angelina “no sentía, ciertamente, los ímpetus y zozobras que le había inspirado Alicia”, pero supone que ello se debe “a los efectos propios del paso del tiempo” (p. 75). Después de la boda y del traslado de Gregorio a la casa de Angelina, él comprende enseguida la forma que van a tener sus relaciones pues ella “había prolongado la soltería en el matrimonio, y se había hecho fuerte, casi inexpugnable, en el reducto de su solitaria doncellez” (p. 84).

Desde su entrada en la historia, la figura de Angelina funciona siempre en relación de fuerte contraste con Gregorio. Si éste es un insatisfecho congénito al que le gustaría vivir “en la selva”, ella cree que en su casa “se está bien” (p. 72) y que él tiene “muchas fantasías” (p. 73). Como sabe todo lector de la novela,

Gregorio se adapta al estilo de vida de Angelina, renuncia a todo lo que había sido en los años anteriores y se hunde en las *cenizas* de una vida rutinaria de oficinista, sin anhelos y sin pasiones.

Las cosas van a discurrir por esta vía durante más de tres lustros, hasta que empiezan las conversaciones telefónicas de Gregorio con Gil, cuando ambos tienen ya treinta y ocho años. Se inicia en ese momento el proceso de creación de Faroni, que dura unos ocho años en la ficción novelesca y que nos adentra más clara y directamente en el aludido conflicto que vive el protagonista entre realidad e imaginación.

El proceso de construcción de la figura de Faroni responde a un esquema no sólo dualístico sino también dialéctico en el que tienen igual importancia el carácter y la historia previa tanto de Gil como de Gregorio. En primer lugar, vemos, en efecto, que Gil, que es persona de poca formación y vive en unas condiciones bastante miserables, se muestra deseoso de llevar otra forma más noble de vida. Eso lo lleva a proyectar en Gregorio sus deseos y ensueños atribuyéndole determinados valores y rasgos dignos de admiración. Luego, Gregorio, que percibe la estrecha relación entre aquella vida superior que Gil le atribuye y la que él mismo ha soñado en la primera época de su existencia, hace revivir elementos de esa época. Estos elementos de su ya lejano pasado son idealizados interesadamente por Gregorio y fundidos con otras invenciones, tras lo cual pasan a adornarlo ante Gil. Así, es Gil quien, a la pregunta de Gregorio “¿Cómo se imagina que soy?”, no duda en contestar: “Un hombre moderno, culto, joven, idealista, y que consigue siempre lo que quiere. En una palabra: un triunfador” (p. 111). A partir de ahí, no será difícil que Gregorio diga que es ingeniero, poeta y conocedor de idiomas, y que acepte que tiene veinticinco años y un ideal aspecto físico. Con el tiempo, irán surgiendo del diálogo telefónico de los personajes otros datos, siempre brillantes, sobre los viajes, aventuras, publicaciones e inquietudes intelectuales de quien se ve obligado, por motivos políticos, a vivir en la clandestinidad oculto tras el nombre de Gregorio Olías, pero cuyo auténtico nombre es Augusto Faroni.

Tanto los lectores como el propio protagonista sabemos que Gregorio miente, inventa o deforma. También descubrimos que ese falso Gregorio Olías, que Gil sólo conoce a través de las palabras de su interlocutor urbano, es una figura que no coincide plenamente con Gregorio, desde luego, pero que tiene mucho de éste pues en ella se confunden no sólo elementos recordados de su vida pasada con otros imaginados, sino también con otros reales o inventados que van surgiendo durante la construcción de la nueva identidad. Véase, en efecto, que aparte de lo que había hecho y soñado en el pasado, su entrega a la construcción de Faroni produce un cambio radical en la vida de Gregorio. Así, vemos que éste realmente escribe “un cuaderno de ficciones” (p. 154) desde poco tiempo después de empezar sus conversaciones con Gil. No menos dialécticamente, la fabulación lo lleva a la realidad y a descubrir, por ejemplo, la ciudad en que vivía pero que no conocía. Tras esto, recuerda la habanera de su infancia y recupera los poemas de su

adolescencia, lo que lo lleva a escribir de nuevo poesía. También vuelve a enamorarse, ahora de Marilyn, figura radicalmente antitética de Angelina y que le hace sentir “una zozobra semejante a la de los días de su primer amor” (p. 191). La adopción real y cotidiana de una anticuada indumentaria inspirada en el cine negro y la efectiva edición de un libro con sus poemas son dos pasos decisivos en la creación de Faroni y claros ejemplos de la compleja interpenetración entre la vida real y los ensueños del protagonista .

Al mismo tiempo que es construida la identidad de Faroni por Gregorio y por Gil, vemos, además, cómo se va forjando una firme amistad entre ellos. Esa amistad gira exclusivamente en torno a aquella tarea común y existe en la medida en que los dos personajes se empeñan en tal tarea. Ello es a tal punto cierto, que la existencia de Faroni y el fervor por su figura se convierten en algo necesario en la vida de cada uno de los dos amigos y en la relación entre ambos. Después que Gregorio ha inventado la personalidad de Dacio Gil Monroy a partir de la de Gil, y tras una corta interrupción de sus conversaciones, Gil le confiesa a Gregorio: “Me entraron, no sé, ganas de llorar, de que ya no iba a merecer la pena vivir. Estuve casi a punto de romper las tarjetas, porque sin usted yo no soy nada, ni Dacio, ni Gil ni Monroy, ni nada” (p. 148). Por su parte, Gregorio lleva a cabo la creación de Faroni con muchos escrúpulos, pues se ve a sí mismo como un impostor que se conduce de forma indigna y deshonesto con Gil, quien sólo le da afecto y admiración. La variable fuerza de esos escrúpulos y, también, el temor a hacer fracasar su hermosa amistad con Gil, constituyen uno de los dos factores determinantes del distinto ritmo y entusiasmo con que vive Gregorio el largo proceso de su impostura. Pero, a pesar de sus escrúpulos, Gregorio percibe desde muy pronto la importancia de Gil en la recuperación tanto de lo mejor de sí mismo –que él sitúa en la primera época de su vida– como del sentimiento de autoestima. Por eso, “lo que más le atemorizaba de la verdad era la destrucción de la imagen que el propio Gil le había otorgado, y que algo tenía de encarnación de sus ilusiones juveniles” (p. 107). Y esto le hace sentir que “en adelante, su vida sólo tendría quizá un sentido: mantener viva la llama de un error, entregándose a la tarea de justificarlo y hacerlo creíble hasta donde le llegaran las fuerzas” (p. 114).

El reencuentro de Gregorio con la primera época de su vida, a través de los viejos poemas conservados desde entonces, significa uno de los momentos de mayor tensión de la historia. Con tristeza, se pregunta “a cambio de qué había renunciado a todo aquello, qué había pasado para un olvido tan atroz”. En actitud muy característica de los Olías, llega a pensar que “él podía haber sido de verdad un gran poeta, y haber viajado y ser ahora ingeniero en la selva, y otras muchas cosas de las tramadas para Gil”. Esto lo lleva a verse a sí mismo, en gesto de autoconmiseración, “como un intruso en la vida del adolescente que había sido”. Pero al mismo tiempo que se autocompadece, “recordó a Faroni y se dijo que en el fondo de su vida había una suerte de grandeza, y que nunca había dejado de ser en realidad un verdadero artista” (p. 152).

Junto a los escrúpulos morales a que nos hemos referido antes, encontramos que el otro factor que determina los cambios de ánimo de Gregorio y el distinto ritmo con que éste crea la figura de Faroni está constituido, justamente, por las variaciones en la autoestima del protagonista. En términos psicológicos clásicos, podemos decir que el proceso de construcción de Faroni tiene el ritmo cambiante que padece Gregorio en la percepción de la distancia entre su *yo real* y su *yo ideal*; esto es, el diferente modo como vive Gregorio su conflicto.

Para abordar este aspecto central de la novela conviene subrayar que, a medida que progresa la creación de Faroni, tanto el lector como el protagonista comprobamos que esa figura mixta de sueños y realidades va alcanzando paulatinamente una mayor entidad e independencia. Ello hace que incluso el propio Gregorio llegue a compartir “con Gil la admiración por aquel hombre hermoso e indomable y la curiosidad por conocer otros detalles de su identidad” (p. 143). Pues bien, Faroni, al que su propio creador puede ver con esa imagen completa e independiente de él mismo, no es sino el yo ideal de Gregorio. El conflicto surge porque el protagonista vive angustiadamente la distancia entre su yo real y su yo ideal. Faroni es una figuración, una representación arquetípica, de la tensión entre yo real y yo ideal que nos habita a cada uno de nosotros. Lo que tiene de especial el caso de Gregorio es que está planteado de manera desmesurada y llevado a extremos quijotescos. Pero, sin duda, el exceso que caracteriza la construcción de Faroni es justamente lo que le confiere su dimensión simbólica y lo convierte en una imagen artística que pervive en nosotros tras la lectura de la novela.

En el famoso *prólogo* a sus *Tres novelas ejemplares*, proponía Unamuno una teoría de la personalidad según la cual, además del que uno es para los otros y del que es para sí mismo, “hay el que quisiera ser”. Y decía el gran escritor que “éste, el que uno quiere ser, es en él, en su seno, el creador, y es el real de verdad”⁶. Usando estos términos unamunianos, podemos afirmar que Augusto Faroni es el que Gregorio Olías quiere ser, pero que –casi no hay que decirlo– no es. Y no lo es, desde luego, para los otros. Así, Angelina, al descubrir las tarjetas de Faroni, le dice a Gregorio lo que resulta evidente para todos: “tú no eres ingeniero, ni músico, ni sabes idiomas” (p. 168). También el propio Gregorio sabe que está mintiendo o fantaseando cuando se atribuye gestas y gestos inspirados por el cine o la novela negra; es decir, él sabe que no es Faroni.

Pero hay que señalar asimismo que Gregorio, al poco de comenzar la creación de su imagen ideal, se había iniciado “en la sospecha de que toda vida es al menos dos vidas: una, la real e inapelable, otra la que pudo ser y sigue viviendo en nosotros en calidad de ánima en pena, vagando por la memoria y creciendo en ella...”. Y esto nos hace aceptar que Gregorio, asombrado de la verosimilitud de su impostura, pueda decirse a sí mismo que “hay algo cierto en todo esto. [...] Porque la verdad nunca se da pura y necesita siempre de las apariencias, como el ciego del perro. Así que, descontadas las apariencias, yo soy Faroni” (p. 134). Habíamos visto que no siempre se identifica Gregorio con Faroni, porque percibe que media una distancia

muy grande entre quien es y quien quiere ser. Pero también parece lícito que en ciertas ocasiones Gregorio establezca esa identificación con Faroni, porque –como se repite a sí mismo el protagonista– la imagen de Faroni es construida a partir de su propia personalidad. Y, como hemos señalado ya, la aparente contradicción entre estos dos hechos constituye justamente el núcleo del conflicto del protagonista.

Américo Castro resumió alguna vez el sentido simbólico del *Quijote* en términos que pueden valer también para la novela de Landero: “El litigio acerca de si las metas humanas son reales o falaces quedará sin sentenciar; pero desde Cervantes se puso bien en claro que la vida consiste en estar queriendo ser, en estar existiendo en un lugar y momento dados, en este mundo”⁷. La vida del Gregorio Olías de Landero se debate trágicamente entre realidad e imaginación, alimentándose de ambas y sin inclinarse definitivamente por ninguna. Lo único claro es su afán, su querer ser, que cristaliza en Faroni. Y, a través de esta figura, vemos que la imagen que tiene uno de sí mismo, o la que tienen de uno los otros, es una especie de superchería o de creación como la de los entes de ficción: mezcla de hechos imaginarios y reales –modificados, adornados; dichos, unos; callados, otros .

Al referirme aquí al proceso de definición de la figura de Faroni, he querido en todo momento subrayar justamente la idea de construcción de una identidad mixta en que hay una base real que es transformada por el empeño fabulador e idealizador de Gregorio, que puede sentirse así el “artista de su propia vida” (p. 124). Augusto Faroni es el resultado de aquel empeño, el resultado de una obra de creación, con la que Gregorio está demostrando, como le dice a Angelina, que tiene “alma de poeta” (p. 167). Y en este sentido, es muy significativo que el protagonista hable de su proyecto de escribir una novela, que iría firmada con el nombre de Gregorio Olías y se titularía precisamente *Faroni* (p. 226).

Todo esto nos permite comprender que Gregorio se esfuerce en salvar su obra, esa figura ideal que ha ido imaginando tenazmente a lo largo de muchos años. Porque, además de la magnitud de la tarea, si el protagonista ha perseverado –trágica, desesperadamente– en su empeño, ha sido, como sabemos, debido a que la figura de Faroni representa los anhelos y pasiones de la primera época de su vida: algo verdaderamente *poético*, que ha sido traicionado por Gregorio al olvidarlo y permitir que fuera aplastado por la hegeliana *prosa* de una vida rutinaria e inauténtica. Así, cuando Gil llega a la ciudad y se termina de desequilibrar la ya frágil situación en que vivía Gregorio, entendemos que a partir de ahora éste se proponga –también muy angustiosamente– evitar la destrucción de su obra. Su conducta parece responder a la idea de Unamuno, según la cual “por el que hayamos querido ser, no por el que hayamos sido, nos salvaremos o perderemos”⁸. La salvación de Gregorio sólo es posible si logra la salvación de Faroni, al que ve cada vez más separado de él, más objetivado como “un tercero creado por las ambiciones y miserias de dos seres ilusos” (p. 205).

El esfuerzo por la salvación de Faroni ocupa justamente la “Tercera parte” y el “Epílogo” de la novela, que constituyen, en rigor, un solo bloque narrativo. Este

bloque se presenta como segundo término de una estructura dual y en marcado y significativo contraste con el primer término, esto es, con el conjunto de las dos primeras partes. En éstas, el relato retrospectivo avanza desde la llegada de Gregorio a la ciudad, “con nueve o diez años” (p. 19), hasta el crucial domingo de otoño, de las postrimerías del franquismo, en que Gil llega a la ciudad, y Gregorio, ya con cuarenta y seis años, huye de su casa y se va a vivir a una pensión. En la última parte, el relato progresa para cubrir sólo unas diez semanas más en la vida de los personajes.

Uno de los hechos que determinan más decisivamente el contraste entre la primera y la segunda mitad de la narración es que en la segunda Gregorio siente el peso de la edad, “le ocurría lo que a Gil: ya no tenía edad para aquellas correrías” (p. 314). La vida del protagonista ya no se proyecta hacia adelante lanzada por el angustioso anhelo de construir el perfil de Faroni. Esta tarea, que durante mucho tiempo ha sido lo único importante para él, ya está terminada. Y, al completar su invención, Gregorio siente que su vida está hecha, que ha entrado en la fase final de su existencia. Por eso los nuevos ensueños e ilusiones, a que el último de los Olías se ve llevado por las nuevas vivencias, tienen ahora un sentido diferente: más conservador que creador, y más de regreso que de ida. Gregorio, en efecto, a través de las peripecias de la última parte de la novela, va forjando un nuevo ideal de vida retirada. Pero si en los años de la creación de Faroni su afán se alimentaba de lo vivido entre sus diez y sus veinte años, ahora su nuevo proyecto de vida tiene sus raíces en la primera infancia, en los años en que vivió feliz con sus padres en el campo. La nostalgia de la lejana niñez rural, de la que había dicho que fue “la época más feliz de mi vida” (p. 49), le hace imaginarse “a sí mismo tumbado en la orilla de un río en una tarde infantil y larga de verano”. El círculo de la existencia se va cerrando, el final está en el principio: “Después de cuarenta y seis años, ahí estaba su reino en este mundo” (p. 306).

En la primera mitad de la novela la mirada del novelista se mostraba suficientemente amplia y dialéctica. Ahora, en esta segunda mitad, la amplitud de esa visión no deja de aumentar al dar entrada a nuevos condicionantes de la existencia humana. Junto al factor temporal que acabamos de señalar, la conducta de Gregorio está influida por los afectos: por un lado, por el cariño que siente por Angelina, a quien pide perdón en la despedida final; y, por otro lado, por su amistad con Gil, a quien no quiere lanzar “a una vida sin norte”, pues era “la única persona que lo había querido y admirado en este mundo” (p. 312).

Al buscar una salida a la situación creada por la presencia de Gil en la ciudad, Gregorio va a conducirse, además, por otros sentimientos, de esencial importancia: la esperanza y la dignidad. Recuérdese que el protagonista vive en la última parte de la narración una especie de descenso a un infierno moral, en que pasa por la falta de aseo, su relación con Antón Requejo, el aceptar dinero de Gil, el robo del carrito de la tienda –con la subsiguiente borrachera– y la huida nocturna de la pensión sin pagar. Pues bien, Gregorio, que se ve a sí mismo perdido en un labe-

rinto de acontecimientos cada vez más absurdos, siente, sin embargo, que “tenía que seguir viviendo”, pues “carecía de planes, pero no de esperanza” (p. 304). Luego, cuando ve “cómo los guardias se llevan a todos los protagonistas del disturbio” del café, piensa orgullosamente en el suicidio, pues –dice– “no dejaré que se burlen de mí” (p. 333) y porque “así evitaría la humillación” (p. 334); se siente “lleno de dignidad y de razón” al decirle a don Isaías que es “víctima de una conjura” (p. 355); y, en fin, experimenta “el terror de la vergüenza y de la cárcel” (p. 358) en sus últimos segundos en la escalera del piso de Angelina antes de abandonar la ciudad.

Antes de estos últimos acontecimientos, Gregorio le había comunicado a Gil la muerte de Faroni, con la exclusiva intención de que Gil se pudiera quedar en la ciudad. Pero el hecho es que, al ponerle fin a la vida de Faroni, Gregorio completa definitivamente la invención de su identidad. Y, al completarla, ya es dado salvarla, pues, así, puede él presentarse al final ante Gil como el otro Gregorio Olías, el primo y biógrafo de Faroni. Ya en los tiempos de la creación de esta figura ideal, el protagonista había iniciado el proceso de desdoblamiento entre Gregorio-Faroni y Gregorio-discípulo de Faroni, del que dice que “es realmente un gran hombre” (p. 172). Este segundo Gregorio Olías es el que firma la carta a un periódico, en que se presenta como biógrafo de la “ingente figura” (p. 188) de Faroni. Todo esto facilita que, al encontrarse Gregorio y Gil, éste acepte la dualidad de personalidades y le proponga a su compañero quedarse con él y consagrar el resto de sus días al ideal de vida que había soñado Faroni: “Una vida sencilla y retirada, como la de los sabios antiguos” (p. 367), repartida entre la agricultura, actividades intelectuales y el recuerdo de Faroni. La obra de Gregorio está salvada: ni siquiera hay que lamentar la muerte del “maestro”, pues “él sigue viviendo en nuestra memoria, y después de nosotros vivirá en la memoria de las generaciones futuras” (p. 368).

LA AMBIGÜEDAD EN EL TRATAMIENTO DE LOS PERSONAJES

La tendencia dualística del Barroco presenta una modalidad intermedia entre los recursos formales y “los problemas de lógica y psicología”: “se trata de la dualidad de intención no en un determinado objeto, sino en la tonalidad adoptada para expresarlo”; este “dualismo de intenciones” aparece claramente en “la ironía, que es sólo una de sus muchas posibilidades”⁹. En *Juegos de la edad tardía* es evidente la gran importancia de la ironía y del humor, rasgos presentes en casi toda la obra. Pero tenemos que postergar para mejor ocasión el análisis detenido que, sin duda, merecen estos aspectos de la novela de Landero. Aquí vamos a centrar nuestra atención sólo en aquella barroca dualidad de intenciones en la medida en que se refleja en el ambiguo tratamiento dado por este novelista a sus personajes. Apenas si es preciso señalar que el modelo seicentista del autor actual vuelve a ser, esencialmente, Cervantes: no en vano, como dice Cioranescu,

“Cervantes es un verdadero maestro de estas ambigüedades de intención”¹⁰, y “el *Quijote* es un equívoco”, según la conocida expresión de Ortega¹¹.

En el primer apartado de estas notas nos hemos referido sobradamente a los distintos aspectos positivos que definen la conducta del protagonista de *Juegos de la edad tardía* y que en más de una ocasión parecen conmover al propio autor. Nos interesa señalar ahora que Landero, en clara actitud cervantina, al mismo tiempo que infunde lucidez y dignidad a su criatura, la degrada y ridiculiza hasta la crueldad: el mismo autor que hace que Gregorio protagonice el conflicto trágico que hemos analizado, también hace que se considere “un pobre hombre como Gil” (p. 313). En este sentido, casi no hay que decir que la decisión del autor de situar al protagonista de su novela en un medio social y familiar de extrema escasez explica el ansia de evasión de Gregorio, pero también limita de forma determinante la realización de sus ilusiones: que alguien con tan pocos medios, tan poca instrucción y tan poca decisión y perseverancia como Gregorio quiera ser un Faroni no deja de resultar irónico y aun grotesco. Se trata de un hecho muy claro y caracterizador del conjunto de la novela.

De forma más precisa y localizada, habría que recordar aquí el ya comentado *descenso* a la miseria física y moral vivido por Gregorio en la última parte de la narración: ahí se suceden los momentos de mayor indignidad en la conducta del protagonista. Véase también, a modo de ejemplo, cómo Gregorio, en su primera visita al café, no es capaz de seguir “el curso de la plática” del “maestro” sobre “el ser y el existir”, y, cuando consigue captar la frase “El yo es el ser para el sí puro”, se pregunta “¿Qué querría decir con aquello?” (p. 176). En ese mismo capítulo Landero hace que su personaje se parezca a alguno de los que pululan por el París de *Trópico de Cáncer*, de Henry Miller, cuando lo hace pensar que “con aplicación le hubiera sido fácil componer novelas y ensayos de mérito”; una vez que cree esto, Gregorio le quita “importancia al accidente de no haber emprendido la tarea” (p. 185). No menos cruelmente, el autor pone en boca de Angelina las siguientes palabras, que ella dice en serio y supone que describen adecuadamente a Gregorio: “¿por qué no te entregas? Vas a la policía y le dices que tú no sabías nada, que tú eres un don nadie, que te engañaron como a un tonto” (pp. 266-267).

El tratamiento de Gil, sin ser tan complejo como el de Gregorio, es también claramente ambiguo: junto a rasgos positivos, no faltan los degradantes. Ya el propio personaje dice que su nombre completo, Gil Gil Gil, es “ridículo” (p. 132) y se considera a sí mismo “un pobre diablo. Ni siquiera un loco” (p. 309). Ya a poco de empezar sus conversaciones con Gregorio, Gil empieza a lamentarse de las circunstancias en que vive, con quejas que no cesarán de reaparecer en los años que dura la relación telefónica. Así, un día Gil empieza por contarle a su interlocutor que le “aprietan los zapatos” (p. 87) y en cierta ocasión le precisa que le “duelen las muelas” (p. 89). En contraste con la maravillosa ciudad que Gregorio le va describiendo, Gil confiesa un día que “llamo desde una estación y hay una gotera que me está cayendo en la nuca. Estoy calado hasta los huesos y con los pies metidos en un

charco” (p. 99). Recuérdese, además, cómo, en su relato autobiográfico, cuenta Gil que no pudo realizar sus proyectos de estudiar y ser periodista porque “todo me distraía” (p. 130). Ese relato termina en uno de los momentos de mayor crueldad de la novela, cuando el personaje refiere que, en la última carta que recibió de sus padres y su novia, éstos le enviaron una foto en que aparecían “mi novia sentada en las rodillas de mi padre, mi madre con el sombrero de mi padre y con el gato en la falda” (p. 133). Véase también que de la lista de “libros esenciales” que Gregorio le recomienda a Gil, éste no “encontró la mayoría” y, lógicamente, “los que encontró no los entendió” (p. 206). No menos sangrante es la noticia que da Gil a Gregorio de su llegada a la ciudad: “Cuando bajé del tren me caí de bruces y me partí dos dientes. Ahora se me va el habla por la mella. Y si he de decirle la verdad, estoy estreñido. Llevo dos semanas sin obrar” (p. 272).

La ambigüedad en el tratamiento de los personajes alcanza también a los dos Ollás que conocemos a través de la evocación de Gregorio en la “Primera parte”; es decir, a su abuelo y a su tío Félix. A pesar de sus rarezas y extravagancias, a estos personajes no les falta cierta grandeza en su deseo de conocimiento e inmortalidad. El “afán” es justamente lo que los diferencia de la larga galería de seres más o menos estrafalarios que pueblan *Juegos de la edad tardía*. Estos diversos personajes son tratados de forma claramente burlesca, más que irónica, y aparecen definidos por algún rasgo maniático: la madre de Angelina vive consagrada al recuerdo idealizador de su difunto marido, un militar del que llega a decir que “era un héroe” (p. 72); el padre de Gil lo llevaba, durante la infancia de éste, “a ver accidentes de tráfico” (p. 128); un padre viudo pasa las noches fuera de su casa para tratar de complacer a la menor de sus tres hijas, a la que “se le ha antojado una flor de Piñata y llevo un mes buscándola en vano, pues nadie conoce esa flor y hasta es posible que ni exista” (p. 179); doña Gloria, la patrona de la pensión, repite la fórmula de su hermano, no menos demente, según la cual “la política y los microbios, los peores enemigos del hombre” (p. 241); Antón Requejo está obsesionado con la inclinación de las mujeres a la infidelidad, hecho que considera “una verdad universal” (p. 252); el dueño de la tienda cree que rotular los productos para su exposición en el escaparate es una labor creadora, y esto le hace sentirse “poeta del ramo de alimentación” (p. 302); el fáustico don Isaías, que ocupa todo el último capítulo, de dudosa funcionalidad en el conjunto de la narración; y, en fin, un vagabundo, ya en el “Epílogo”, sueña con enriquecerse instalándose “en la orilla de un río” y recogiendo “todo cuanto arrastrasen las aguas” (p. 362).

Frente a estos personajes, de menor importancia en la historia, Angelina tiene una presencia sostenida, aunque su perfil viene a resultar no menos caricaturesco. Ya hemos señalado que la figura de Angelina funciona a lo largo de toda la novela en antítesis muy marcada frente a Gregorio. No es necesario insistir aquí en que, frente al carácter soñador de éste, ella sostiene siempre una actitud de aceptación de la realidad y no cesa de juzgar a Gregorio un loco o un holgazán. Sí conviene precisar ahora que Landero no se muestra neutral ante los miembros del esquema dual

que contrapone a Gregorio y Angelina. En efecto, si bien parece evidente que el autor trata con mirada ambigua a Gregorio, sin embargo a Angelina la presenta de modo sistemáticamente degradante. Véase cómo la describe, en los años del comienzo de su relación con Gregorio, de forma casi esperpéntica: “la mirada ausente, aflojados los hombros, las manos reunidas en el seno y la expresión a juego con los zapatos bajos y aplicados, y la rebeca de honesto abrigar” (p. 18). Esa falta de gracia y atractivo en el aspecto se extiende al carácter, pues en esos mismos años de juventud su sueño es “vivir en el campo y cuidar de unas gallinas cluecas” y “lo que más la divertía en los ratos libres era jugar al veoveo” (p. 66). Ya hemos comentado antes que, tras la boda, Gregorio había descubierto que “sus relaciones serían la prolongación de un noviazgo tímido” (p. 84). Esa continuada frigidéz de Angelina corre parejas con su beatería y con su impassibilidad y falta de sentimientos. Recuérdese, en este sentido, el momento de la despedida, en que Gregorio se abraza llorando a Angelina y ella “lo dejó llorar sin decir nada y sin corresponder al abrazo. Luego lo apartó y lo miró con la expresión neutra y serena”; esta escena termina cuando ella cierra la puerta tras calificar las emocionadas palabras de Gregorio como “tontunas” (p. 339), expresión equivalente a otras frases que el autor pone, no menos de una docena de veces, en boca de su personaje para caricaturizarlo.

PRÁCTICAS TRANSTEXTUALES

La sombra del *Quijote* es larga y fecunda: se prolonga a través de los siglos y no cesa de estimular la creación literaria en diversas lenguas y lugares. Aquí hemos insistido ya en que Luis Landero se ha acogido declaradamente a esa sombra con *Juegos de la edad tardía*, al recuperar del *Quijote* aspectos tan característicamente barrocos como el dualismo y la ambigüedad en el tratamiento de los personajes. En el curso de las próximas notas vamos a ocuparnos de un tercer aspecto esencial del Barroco que Landero ha tomado también del *Quijote* y que se resume en que el libro cervantino es un ejemplo de literatura creada desde la literatura. Como se puede apreciar fácilmente, los tres aspectos comentados son cuestiones centrales en el *Quijote*. Esto significa que la decisión de Landero de inscribir su novela en la posteridad cervantina es muy radical. El lector percibe claramente cómo el modelo aceptado no deja de actuar en los distintos planos y componentes de la novela actual: ése es el reto que se ha planteado el autor, y ahí está su mérito.

En la precisa terminología de Gérard Genette, las relaciones de un texto con otros textos constituyen su “trascendencia textual” o “transtextualidad”¹². Pues bien, entre los cinco tipos de transtextualidad definidos por Genette, nos interesa analizar en primer lugar las prácticas hipertextuales llevadas a cabo por Landero en *Juegos de la edad tardía*; es decir, los elementos de su libro que lo vinculan con otros textos anteriores “en que se injerta de una manera que no es la del comentario”, sino que deriva de ellos bien imitándolos o transformándolos¹³. Es

evidente que, según la terminología genettiana, el *Quijote* es el principal “hipotexto” de *Juegos de la edad tardía*, que es con relación al libro cervantino un “hipertexto” del tipo de “transposición temática” (“régimen serio” de la transformación). No cabe plantear ni el menor asomo de duda sobre el hecho de que Landero ha seguido el modelo del *Quijote* para hacer vivir a su protagonista el conflicto entre realidad e imaginación, entre existencia precaria y ensoñada. De todos modos, es necesario insistir de nuevo aquí en la significación de la decisión de Landero de integrar también en el relato la estrategia del *Lazarillo* y tomar la historia de Gregorio desde su niñez. El anónimo autor renacentista hace que su personaje cuente las miserias y desgracias que ha pasado en su vida, para que, así, se pueda comprender la actitud consentidora de Lázaro ante “el caso” de la relación de su mujer con un párroco de Toledo. El autor actual, en actitud paralela, trata también de presentar la vida entera de su personaje. Por ello, en la “Primera parte” de su novela, como veíamos, introduce los factores de diverso tipo que rodean la vida del protagonista entre sus diez y sus veinte años, pues eso va a condicionar lo que hace Gregorio en su “edad tardía”. Pero luego, en la “Segunda parte”, parece que Landero, para dar verosimilitud a la narración y corporeidad a la imagen de Faroni, no ha recurrido a la “técnica apretada”, característica –según Dámaso Alonso– del *Lazarillo*¹⁴, sino que ha seguido más bien el modelo del *Quijote*. En efecto, una clave esencial del valor de los personajes cervantinos es que *se hacen* a lo largo de unos procesos dialécticos entre ellos y frente a las circunstancias. Pero ello exige, por un lado, el desarrollo del diálogo, tan constante entre don Quijote y Sancho como entre Gregorio y Gil; y, por otro lado, un tipo de relato lo bastante extenso para que tenga lugar la interacción y transformación de los caracteres. Por lo demás, y según tuvimos ocasión de comprobar, la visión del autor, cada vez más comprensiva, no cesaba de ampliarse en la última parte de la novela. Continuada, en este sentido, de los aciertos del *Lazarillo* y del *Quijote*, la mirada de Landero debe caracterizarse de moderna. Es fácil convenir, en efecto, en que nuestro autor se dirige hacia el mundo desde unos supuestos progresivamente amplios y dialécticos, que parecen aceptar de antemano la complejidad e historicidad de la vida humana y la importancia en ésta de factores no sólo objetivos sino también subjetivos.

Esa mirada –que podríamos llamar crítica o dialéctica– define el modo peculiar que tiene Landero de replantear en *Juegos de la edad tardía* el valor simbólico del *Quijote*, esto es, el conflicto entre existencia mediocre y existencia superior o soñada según un modelo artístico. Por supuesto, el análisis de esta cuestión revela ciertas desviaciones respecto del modelo cervantino, necesariamente introducidas por Landero desde su posición de escritor situado a casi cuatro siglos del *Quijote*. Digamos, en primer lugar, que lo que diferencia fundamentalmente a Gregorio Olías de don Quijote es la consciencia que tiene el personaje de Landero acerca de su propio conflicto. Como dice Cioranescu, “don Quijote es un caballero andante que ha perdido el mundo de los caballeros, sin saber que lo ha perdi-

do”: el hidalgo manchego “se niega a aceptar las estultas indicaciones brutas de la realidad”, pero la suya es una “rebeldía insulsa e ineficaz, ridícula a menudo, no sólo por sus efectos (...), sino también porque el espíritu rebelde es inconsciente”¹⁵. De forma claramente desviada del modelo cervantino, Gregorio, sobre todo en los años decisivos de la invención de Faroni, vive de manera consciente y crítica la distancia entre la realidad y lo que sueña, que es irrealizable en gran parte. Su rebeldía es consciente, como se comprueba cuando le enseña su libro de poemas, ya impreso, a Angelina, y ésta hace la observación de que los prólogos y datos que aparecen allí son “mentira”. Ante tal comentario, Gregorio le enseña los prólogos del *Quijote* y le replica que “todo esto también es inventado. Lo que pasa es que tú no entiendes de estas cosas. El arte todo es mentira, como en el cine” (p. 214).

Esta cita, en que el propio personaje invoca el hipotexto del que deriva Landero su libro, nos vale asimismo para mostrar que el conflicto trágicamente vivido por Gregorio está bien patente en la novela, en sus distintos niveles, mientras que el valor simbólico del *Quijote* es producto de la interpretación, algo deducido a partir, según parece, del Romanticismo alemán, y sobre todo en el siglo 19º. El grado de consciencia que Gregorio Olías tiene sobre su conflicto le permite referirse a él en términos más o menos abstractos. En la misma secuencia narrativa de que proceden aquellas palabras podemos ver que, al recoger su libro “tal como se lo había imaginado”, el autor atribuye a Gregorio la siguiente reflexión: “Así era el mundo, así de sutil la frontera que separaba la realidad de la ficción” (p. 213). Y, desde luego no hay que insistir en que don Quijote, si no tiene consciencia de su conflicto, mal podría reflexionar sobre él.

En este mismo orden de cosas tiene interés comentar las diferencias esenciales que pueden observarse entre el final del *Quijote* y el de *Juegos de la edad tardía*. Recordemos que en el libro de Cervantes, cuando las espaldas de don Quijote dan sobre la arena de la playa de Barcelona, su derrota es total y su destino queda definitivamente fijado. Cierto que, como el hidalgo manchego ha prometido no ejercer de caballero, podría vivir, según propone Sancho, como los personajes de las églogas y las novelas pastoriles; esto es, imitando otro modelo literario de la época. Pero Cervantes ha decidido enterrar a don Quijote y que sus andanzas por tierras del Reino de Aragón sean la última de sus tres únicas “salidas”; está claro, por lo demás, que al insistir en esto, sólo trata de impedir que otro Avellaneda se atreva con nuevas continuaciones. Por eso el autor hace que su personaje rechace el proyecto de vida bucólica y muera a poco de llegar a su “lugar”.

En la novela de Landero la situación creada por la invención de Faroni pierde su difícil equilibrio a causa de la llegada de Gil a la ciudad. La derrota de Gregorio también parece completa y su esfuerzo del todo inútil. Pero, como hemos visto, cuando se encuentra con Gil, en las últimas páginas de la novela, ve que se le abre la posibilidad de vivir su sueño de vida retirada. Gregorio acepta la propuesta que le hace Gil de vivir como pastores y hortelanos, propuesta que no puede dejar de recordar la que Sancho le hace a don Quijote. Pero, como sabemos, el proyecto de

existencia campestre no tiene en *Juegos de la edad tardía* el sentido de imitación de una forma de vida artística. Para Gregorio el nuevo tipo de existencia tiene el doble valor mítico de regreso a la vida preurbana y a la infancia, es decir, de vuelta al tiempo anterior a la muerte de sus padres y a su traslado a la ciudad. El espacio mitopoético en que sueña es el de la vida verdadera, el de la felicidad perdida, pero recuperable: “¡El paraíso!, ¡la niñez!, ¡la vida plena y libre!, (...) ¡la belleza del mundo!” (p. 360). Con ese regreso se cierra el ciclo de su vida y ahora podrá entregarse a salvar la figura de Faroni; es decir, dedicarse a procurar la perduración de la obra hecha en esa existencia que él siente como ya concluida.

Juegos de la edad tardía no deja, como el *Quijote*, la imagen y el sabor de la derrota. La solución que da Landero al conflicto de su personaje está más próxima a la que le da Italo Calvino a su *Barón rampante*, un relato que se inscribe también en la posteridad del *Quijote* como una de sus transposiciones temáticas. Recuérdense que, ya en su vejez, el barón consigue agarrarse al ancla de un mongolfier que pasa junto al árbol en que vive, de manera que consigue morir sin volver a pisar tierra, o, al menos, sin que se vuelva a saber nada de él; en la cripta familiar se dice, además, que “subió al cielo”. La solución de Landero participa de este optimismo, aunque es más dialéctica y verosímil. Don Quijote había recuperado la cordura en su lecho de muerte, y Félix Olías, en sus últimos momentos, había hecho “una solemne renuncia del afán” (p. 59). También Gregorio, cuando huye de la ciudad, está “a espaldas ya de todo afán” (p. 359), y en los días de su vagabundeo final camina “viejo y derrotado” (p. 363). Desde luego, no ha conseguido ser como habría querido: Gregorio Olías no es *totalmente* como Augusto Faroni. Pero, como hemos visto, Gregorio sabe que lo mejor que ha habido en su vida es justamente lo que ha querido ser y ha proyectado en Faroni a lo largo de años de total entrega a la construcción de su identidad. Por eso, es el sentimiento de haber hecho algo lo que lo mantiene en pie y lo que lo conduce instintivamente hasta el pueblo de Gil. Y por eso mismo, al dar con Gil en el “Círculo Cultural Faroni”, no sólo encuentra a un antiguo interlocutor telefónico sin rostro, sino a alguien que es casi su otra mitad: su auténtico complementario, su único amigo, e indispensable coautor de la creación de Faroni. Pero, al mismo tiempo que se encuentra con Gil, Gregorio se enfrenta súbitamente a diversos hechos de gran significación para él: el Círculo realmente existe, en las estanterías reconoce “las reliquias de su pasado imaginario”, Gil va vestido “con gabardina y sombrero” como la figura de su invención, y se presenta, no como Gil Gil Gil, sino con el nombre correspondiente al de Faroni, es decir, como “Dacio Gil Monroy” (p. 364). Todo esto le muestra a Gregorio que el largo y desesperado empeño de su “edad tardía” tiene consistencia y perdurabilidad, con independencia incluso de cuál sea ahora su conducta. La salvación de Faroni está asegurada, y el espíritu de haber realizado una empresa digna se reafirma en el protagonista. Éste consigue, así, superar su sentimiento de derrota y mirar con esperanza hacia un futuro en el que podrá incluso reunirse de nuevo con Angelina en el campo.

Con el final que le ha dado Landero al conflicto vivido por su protagonista, parece sugerir el autor que ese conflicto no se plantea entre una vida real y otra vida ensoñada del todo ajena a aquella. La vida de Gregorio, como la de toda persona, consiste en la tensión entre dos polos que no sólo se enfrentan sino que también se condicionan y complementan recíproca y dialécticamente. Por ello, la salvación de Faroni significa asimismo la de Gregorio, pues los anhelos y ensoñaciones del vástago del linaje de los Olías han existido efectivamente y forman parte de su vida *real*. En este sentido, como dice Miguel García-Posada, “*Juegos de la edad tardía* es, ante todo, un canto a la imaginación como soporte de la existencia, también como ancla de salvación con la que evitar el naufragio en las sórdidas aguas de la realidad”¹⁶.

Además de replantear el valor simbólico del *Quijote*, Landero recupera en su novela otros muchos aspectos de la obra clásica. Aquí interesa subrayar antes de nada que *Juegos de la edad tardía* lleva a cabo respecto del cine negro y la novela policíaca la misma práctica hipertextual realizada en el *Quijote* respecto de las novelas de caballerías. En su adolescencia, Gregorio se identifica con los héroes del cine de acción y de la subliteratura policíaca. Las referencias son explícitas, como ya hemos mostrado antes. Pero vale la pena recordar aquí que en algún momento, durante su noviazgo con Angelina, a Gregorio “le hubiera gustado envolverla en una mirada de irresistible seducción, y luego raptarle la cintura y besarla en los labios con el mismo dominio varonil de sus héroes del cine” (pp. 66-67). Luego, en su madurez, proyecta diversos elementos de sus ídolos y aficiones juveniles en la vida y el aspecto de Faroni: al camarero del café “le deslizó un billete en el bolsillo, como había aprendido en las películas policíacas” (p. 202); cuando preparaba la edición del libro, “se hizo una foto de estudio para la contraportada. Posó de medio cuerpo y de perfil, enmascarado por el sombrero bajo, las solapas y las gafas de sol, con un cigarrillo humeante en los labios y finalmente envuelto, por la técnica y el retocado, en una luz vaporosa que difuminaba los contornos y le daba un aire de actor de cine negro. Aquel era el héroe que había soñado ser en su adolescencia” (p. 211); y todavía cuando se escapa de la pensión, piensa que “huiría por traspatios, tiovivos, tejados y escaleras de incendio, como en los finales de las películas de gánsters” (p. 329), y en el último capítulo, al subir a visitar a don Isaías, “encendió un pitillo, que dejó colgado en los labios, lanzó la cerilla sobre el hombro, hundió las manos en el abrigo, según las reglas más severas del arte policíaco, y finalmente miró alrededor” (p. 340). No hay que decir que Gregorio se parece muy poco a los personajes que imita, y en más de una ocasión su conducta resulta claramente grotesca y recuerda la del antihéroe interpretado por Woody Allen en su película *Play it again, Sam* (1972). Esta relación que hago aquí no es nada casual ni forzada: téngase en cuenta, al respecto, que Gérard Genette cita este filme y lo compara con el *Quijote* al definir la práctica hipertextual de la “antinovela”¹⁷.

La transposición del *Quijote* realizada por Landero da lugar, lógicamente, a un largo y sostenido paralelismo entre don Quijote y Gregorio Olías. Pues bien,

entre los diversos aspectos que conforman ese paralelismo debemos destacar, en primer lugar, el gusto, bien quijotesco, que tiene el personaje de Landero de cambiar los nombres *normales*. A este respecto Josefa Sánchez Santana habla de “la importancia que los nombres tienen [en *Juegos de la edad tardía*] para ‘transformar’ a personas y cosas. Como en Cervantes, los nombres sirven aquí también para rebautizar la realidad y elevarla así desde su vil estado a esferas más nobles. Gregorio acude al *Quijote* ante su mujer para justificar que a la realidad hay que transformarla enalteciéndola con nombres nuevos: ‘don Quijote, por ejemplo, le cambió el nombre a su amada y le puso Dulcinea’ (p. 201)”¹⁸. Como otro aspecto del paralelismo entre don Quijote y Gregorio, recuérdese que el protagonista de Landero se impone a sí mismo, como don Quijote en Sierra Morena, una penitencia por engañar a Gil y “había hecho de por vida voto de silencio y pensaba cumplirlo hasta la muerte” (p. 158). Y, en fin, casi no vale la pena indicar la semejanza entre los respectivos atuendos adoptados por don Quijote y por Gregorio, tanto por lo anacrónico y ridículo como por estar inspirados en modelos artísticos.

Pasamos ya al campo de las prácticas intertextuales si señalamos ciertos lugares de *Juegos de la edad tardía* que recuerdan el texto del *Quijote*, de la misma manera que en el libro de Cervantes resuenan innumerables ecos de la literatura del siglo 16^o. Así ocurre, por ejemplo, en dos momentos de la novela de Landero en que éste casi cita o alude al discurso de la Edad de Oro pronunciado por don Quijote ante los cabreros (en I, 11): en primer lugar, en el comienzo de la historia intercalada de Antón Requejo (“¡Ay eran los tiempos idos [...], cuando las lechuzas entraban en las casas...”, p. 250); y, en segundo lugar, cuando Gregorio le replica a Angelina con una versión de la edad dorada situada en el futuro (“Algún día no habrá que trabajar para comer. Todo lo harán las máquinas. No habrá ricos ni pobres, ni ladrones, ni policías, ni gobiernos ni nada...”, p. 267).

Siguiendo el modelo cervantino, Landero ha insertado en el texto de *Juegos de la edad tardía* numerosas citas y alusiones no sólo, por supuesto, al *Quijote* sino a obras de diversos géneros y épocas, cuya huella es percibida casi siempre como homenaje. Estas prácticas intertextuales de Landero empiezan justamente por los mismos autores citados por Cervantes, es decir, por Garcilaso (“¡Ay, pobres prendas por mí mal halladas!” p. 317) y por el *Lazarillo* (sobre todo, en los primeros tiempos que pasa Gregorio con su tío Félix Olías). El recuerdo de Fray Luis de León se hace a través de una cita literal de la primera estrofa de la oda “A la vida retirada” (p. 121) y una alusión a *Los nombres de Cristo* (p. 216).

Dispersas en el texto de *Juegos de la edad tardía* se localizan referencias de mayor o menor significación a distintos autores de la literatura europea: Gregorio se ve a sí mismo solo, igual que el Robinson de Daniel Defoe, en “una isleta de desolación” (p. 33); el despertar de Gregorio Olías en las primeras páginas de la novela de Landero recuerda, según apunta Rafael Conte¹⁹, el de Gregorio Samsa en el principio de *La metamorfosis*, de Franz Kafka; en fin, del ambiente enrare-

cido de *Auto de fe*, de Elías Canetti, parecen participar personajes y situaciones sobre todo de la “Tercera Parte” de *Juegos de la edad tardía*.

Pero, sin duda, la presencia de autores hispánicos es notablemente más importante en la novela de Landero. Sin pretender aquí una reseña exhaustiva de las abundantes huellas de estos autores, es necesario señalar los nombres y títulos más significativos. Para analizar el conflicto del protagonista de *Juegos de la edad tardía*, tuvimos antes ocasión de recurrir a la teoría de la personalidad de Unamuno; por otra parte, el deseo de inmortalidad que sienten los Olías es el mismo que estuvo en el centro de las reflexiones y creaciones del autor de *El sentimiento trágico de la vida*; y, en fin, es evidente que Landero ha seguido el ejemplo unamuniano en la admiración y la imitación de Cervantes. Al esbozar ahora estas notas de intertextualidad, tenemos que volver a referirnos a Unamuno, pues se perciben ecos de su obra en *Juegos de la edad tardía* como en el pasaje en que se dice que Gregorio “creyó que podría despertarla [a Angelina] del sueño de la vida” (p. 196); o cuando el protagonista discute con su mujer y le pregunta: “¿O es que nosotros existimos de verdad? (...) ¿Quién me dice a mí que tú no eres un espejismo...?” (p. 215); o cuando Gregorio le escribe a Gil que “A veces pienso que soy una ilusión de mi biógrafo” (p. 223).

Otro clásico contemporáneo, Jorge Luis Borges, es objeto de un claro homenaje a través del parentesco que me parece ver entre Félix Olías y el protagonista del relato borgesiano “Funes el memorioso”: la pretensión de Félix de alcanzar un saber universal siguiendo el orden alfabético de una enciclopedia no es, desde luego, tan aberrante como la patología cognitiva de Funes, pero ambos representan formas perversas del conocimiento. Por lo demás, el uso de la propia palabra “memoriosos” (p. 29) refuerza la expresión de admiración de Landero por Borges. El nombre de otro autor argentino, Julio Cortázar, nos viene sugerido al encontrar utilizados en el texto de *Juegos de la edad tardía* procedimientos tales como la concatenación de frases hechas (“Le decía que el saber no ocupa lugar, que lo que hace un hombre lo puede hacer otro, que la constancia es la madre de todas las virtudes y que ninguna noche se acostase sin haber aprendido algo nuevo”, p. 27) o el inconexo mosaico de citas célebres (“¡La vida es eso, lucha, selección natural! ¡El hombre es un lobo para el hombre! ¡Ser o no ser, ésa es la cuestión! ¡Dadme un punto de apoyo y moveré el mundo! ¡Al principio fue el Verbo! ¡Llegué, vi, vencí! ¡Pienso, luego existo!”), p. 262).

No faltan, en la novela de Landero, las huellas intertextuales de diversas obras de autores de las generaciones españolas de posguerra. Así, podemos señalar la presencia de Camilo José Cela en *Juegos de la edad tardía*, en primer lugar, en la semejanza entre el deambular de Gregorio por las afueras de la ciudad, cuando huye de la pensión, y el de Martín, en las últimas páginas de *La colmena*; y, en segundo lugar, en el parentesco entre el vagabundo del “Epílogo” y tantos otros de los libros de viajes de Cela. También el personaje de Angelina recuerda, por más de un rasgo, la Carmen de *Cinco horas con Mario*, de Miguel Delibes, pero

sobre todo porque ambas contrastan fuertemente con sus respectivos maridos y son caricaturizadas por medio de la repetición mecánica de ciertas expresiones idiomáticas. Otro título emblemático de la posguerra, *Historia de una escalera*, de Antonio Buero Vallejo, parece aludido asimismo a través de la estrecha similitud entre las aspiraciones y subsiguiente fracaso del personaje de Fernando y los proyectos, nunca realizados, de Gregorio de llegar a ser ingeniero (p. 64).

Pero la obra de la nueva literatura española con mayor presencia en *Juegos de la edad tardía* es *Tiempo de silencio*, de Luis Martín Santos. Véase, en efecto, que las tertulias de Gregorio con Angelina y la madre de ésta recuerdan muy nítidamente las de Pedro con Dorita, su madre y su abuela en la pensión; en ambas novelas los protagonistas acuden a una verbena acompañados por los personajes femeninos; al caracterizar a la madre de Angelina como “la conductora regia del carro del atardecer” (p. 74), Landero recurre a la misma ironía cultista de Martín Santos; la comentada “plática” del “maestro” en el café de *Juegos de la edad tardía* no puede dejar de recordar la “conferencia” del otro “Maestro” (Ortega) en *Tiempo de silencio*; en el monólogo de Gregorio en la última parte de la novela de Landero, con su yuxtaposición de frases iniciadas por un verbo en infinitivo (“No decir pobre Gil, no decir ay, no decir miserable ni hiena ni piedad. No pensar...”, p. 261), resuena el de Pedro en la celda en el libro de Martín Santos; el “poblado de chabolas” (p. 327) con que se encuentra Gregorio al huir de la pensión “hacia las afueras de la ciudad” (p. 325) parece el mismo que descubre Pedro; y, en fin, el viaje en tren de Gregorio, en su “fuga hacia los lugares de la infancia” (p. 359), resulta, en buena medida, equivalente al de Pedro al abandonar Madrid en la última secuencia de *Tiempo de silencio*.

Finalmente, es necesario destacar el nombre de Gabriel García Márquez, y en especial de su novela *Cien años de soledad*, como la relación intertextual más constante en *Juegos de la edad tardía*. No es posible analizar aquí los detalles de esta dependencia, no por difusa menos omnipresente. Baste, por ahora, dejar indicado que se trata de una influencia de gran fuerza, que se percibe en distintos aspectos, como el estilo, el humor, la ironía y el tratamiento de los personajes.

Concluamos nuestro comentario sobre la “trascendencia textual” de la novela de Landero señalando su dimensión metatextual. *Juegos de la edad tardía* es, en efecto, una obra en la que resulta evidente su condición metaliteraria, tanto porque se trata de un texto vuelto sobre sí mismo como porque en él tiene destacada importancia la reflexión sobre la esencia de la creación literaria y artística. Al definir la estética neobarroca, Sánchez Robayna ha observado que, junto a la “inestabilidad” y “mutabilidad”, “no menos decisivo es un preciso rasgo conceptual común al Barroco histórico y a una determinada expresión literaria contemporánea: una literatura ‘en segundo grado’, una meta-literatura, que revierte en sí misma una y otra vez su objeto y vuelve transparentes sus propios mecanismos constructivos en una suerte de irrefrenable furor autorreferencial”²⁰. También en este sentido hay que resaltar la importancia del *Quijote* como el principal modelo

seicentista seguido por Landero en su novela: no en vano, como dice José Antonio Maravall, en Cervantes “se relata el relatar”²¹. Es sabido que en el *Quijote* de 1615 el autor hace que los personajes conozcan la existencia del *Quijote* de 1605 y del libro de Avellaneda, y se refieran a ellos; con esto, como dice Severo Sarduy, “empiezan a multiplicarse los reflejos, la novela se convierte en juego de espejos enfrentados”²². Véase que, en actitud muy próxima a la de don Quijote y Sancho en la segunda parte del *Quijote*, Gregorio y Gil comentan cómo se habla de ellos en la carta al director de un periódico; en aquella carta, en efecto, el Gregorio Olías biógrafo de Faroni se refiere a éste y a Dacio Gil Monroy, demostrando conocer mucho sobre sus vidas porque, como le explica Gregorio a Gil, “los biógrafos lo saben todo” (p. 190). Recuérdese que, así como los personajes cervantinos mencionan el libro en que se cuentan sus hazañas, Gregorio, como sabemos, piensa escribir una novela, que “se llamará *Faroni*, a secas, y será la historia de un artista incomprendido” (p. 226). Tiene también especial interés la intervención de don Isaías, con su propia historia intercalada, ya en el último capítulo de la novela; con sus comentarios sobre la historia que acabamos de conocer a través de la lectura de la novela, don Isaías viene a representar un nivel intermedio entre la historia y la perspectiva del narrador, equivalente al de Cide Hamete.

Tenemos que reseñar, por último, el gran desarrollo y la significación del conjunto de reflexiones sobre la literatura y el arte contenidas en *Juegos de la edad tardía*, del mismo modo que en el *Quijote* Cervantes va introduciendo sus opiniones sobre la narrativa y el teatro de su tiempo a través de los personajes. A este respecto, es decisivo que el protagonista de Landero se construya la personalidad de un escritor. Esto da lugar a una prolongada meditación sobre la relación entre realidad y ficción, tema estrechamente vinculado a la línea central de la historia y por tanto a su núcleo simbólico: el conflicto entre vida real y vida soñada. Hemos visto que, en sus discusiones con Angelina, Gregorio insiste en la defensa de la imaginación y en lo borroso de los límites entre la realidad y el deseo. Pero, al mismo tiempo, el personaje siente la necesidad de que ambos niveles se equilibren y complementen, “pues le hastiaban los ensueños que no estuviesen unidos a la realidad por algún vínculo tangible” (p. 205). En esta afirmación, y en otras semejantes, el autor va vertiendo su propia concepción de la literatura y el arte figurativos y definiendo su poética: justamente la que ha puesto en práctica en *Juegos de la edad tardía*. La novela de Landero, en efecto, no sólo propugna, en su dimensión meditativa, una poética crítica o dialéctica, de integración de realidad e imaginación, sino que como tal creación literaria es un ejemplo de esa poética.

Notas

1. Luis Landero, *Juegos de la edad tardía*, Barcelona, colección "Andanzas", Tusquets Editores, 1989, 369 páginas. Las citas se hacen por esta edición.
2. Así resume Gustavo Guerrero esta idea implícita en los ensayos de Severo Sarduy sobre el Barroco; véase G. Guerrero, *La estrategia neobarroca: Estudio sobre el resurgimiento de la poética barroca en la obra narrativa de Severo Sarduy*, Barcelona, Edicions del Mall, 1987, p. 21. De las posiciones de ambos autores sobre estos temas, inscrites expresamente en una tradición neobarroca lezamiana, parte, a su vez, la reflexión de Andrés Sánchez Robayna citada luego. Véase que el número de la revista *Atlántica* en que se editó el ensayo de Sánchez Robayna recogía un *dossier* sobre el Neobarroco, coordinado por Francisco Jarauta y que incluía trabajos de Omar Calabrese y José Luis Brea, entre otros.
3. Véase A. Cioranescu, *El Barroco o el descubrimiento del drama*, Universidad de La Laguna, 1957, pp. 272, 292 y 295.
4. Ver A. Cioranescu, ob. cit., p. 322.
5. Ver Sigmund Freud, *El poeta y la fantasía*, en Id., *Obras completas*, traducción de Luis López-Ballesteros, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 1968, pp. 1057-1061; la cita procede la p. 1058.
6. Ver M. de Unamuno, *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, Introducción de Demetrio Estébanez Calderón, Madrid, Alianza Editorial, 1987, p. 12.
7. Ver A. Castro, *De la edad conflictiva: Crisis de la cultura española en el siglo XVII*, 3ª ed., Madrid, Taurus Ediciones, 1972, pp. 212-213.
8. Ver M. de Unamuno, ob. cit., p. 12.
9. Ver A. Cioranescu, ob. cit., pp. 272-273.
10. Ver A. Cioranescu, ob. cit., p. 279.
11. Ver J. Ortega y Gasset, *Meditaciones del "Quijote"*, ed. de Julián Marías, Madrid, Ediciones Cátedra, 1984, p. 167.
12. Ver G. Genette, *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*, traducción de Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989, p. 9.
13. Ver G. Genette, ob. cit., p. 14 y siguientes.
14. Véase D. Alonso, "Sancho-Quijote; Sancho-Sancho", en Id., *Del Siglo de Oro a este siglo de siglas*, Madrid, Editorial Gredos, 2ª ed., 1968, p. 18.
15. Ver A. Cioranescu, ob. cit., pp. 320 y 321.
16. Ver Miguel García-Posada, "Luis Landero: *Juegos de la edad tardía*", *ABC* (Madrid), 30 de diciembre de 1989 (supl. *ABC Literario*, nº 465).
17. Ver G. Genette, ob. cit., pp. 195-196.
18. Véase Josefa Sánchez Santana, "La vida como obra de arte: *Juegos de la edad tardía*, de Luis Landero", *La Provincia* (Las Palmas de Gran Canaria), 6 de noviembre de 1990 (supl. *Cultura*).
19. Ver Rafael Conte, "Excepción de la escritura: Descubrimiento del novelista Luis Landero", *El País* (Madrid), 29 de octubre de 1989 (supl. *Libros*).
20. Ver Andrés Sánchez Robayna, "Barroco de la levedad", *Atlántica* (Las Palmas de Gran Canaria), nº 1 (mayo, 1991), pp. 56-62; la cita procede de la p. 57.
21. José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco: Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Editorial Ariel, 1975, p. 405.

22. Ver Emir Rodríguez Monegal, “Severo Sarduy” (entrevista), en Id., *El arte de narrar: Diálogos*, 2ª ed., Caracas, Monte Ávila Editores, 1977, pp. 269-292; la cita procede de la p. 283; de Sarduy deben verse también sus *Ensayos generales sobre el Barroco*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

Bibliografía

- ALAMEDA, Soledad, “Luis Landero: Fabulador inagotable”, *El País Semanal* (Madrid), nº 693 (21-22 de julio de 1990), pp. 20-25.
- CONTE, Rafael, “Excepción de la escritura: Descubrimiento del novelista Luis Landero”, *El País* (Madrid), 29 de octubre de 1989 (supl. *Libros*).
- CORTÉS, Alfonso, “La revelación literaria a los cuarenta”, *Comunidad escolar* (Madrid), 14 de febrero de 1990.
- GARCÍA-POSADA, Miguel, “Luis Landero: *Juegos de la edad tardía*”, *ABC* (Madrid), 30 de diciembre de 1989 (supl. *ABC Literario*, nº 465).
- HERNÁNDEZ, Antonio, “Juegos exactos de la edad precisa”, *El Independiente* (Madrid), 28 de junio de 1990 (supl. *Libros*, nº 17).
- MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio, “Los placeres y los riesgos de la invención”, *La Vanguardia* (Barcelona), 15 de diciembre de 1989.
- RODRÍGUEZ, Emma, “Luis Landero, novelista del año”, *El Mundo* (Madrid), 17 de diciembre de 1990.
- SÁNCHEZ SANTANA, Josefa, “La vida como obra de arte: *Juegos de la edad tardía*, de Luis Landero”, *La Provincia* (Las Palmas de Gran Canaria), 6 de noviembre de 1990 (supl. *Cultura*).
- SANZ VILLANUEVA, Santos, “Vidas fantásticas”, *Diario 16* (Madrid), 23 de noviembre de 1989 (supl. *Libros*, nº 45).
- SOLANO, Francisco, “Los peligros de la parodia”, *El Independiente*, 28 de junio de 1989 (supl. *Libros*, nº 17).
- VALLS, Fernando, “Luis Landero: la conquista del afán”, *Ínsula* (Madrid), nº 522 (junio, 1990), p. 26.