

LOS JUEGOS DE LA IDENTIDAD Y LA PARODIA.
HOY, LUIS LANDERO

JOAN OLEZA
Universitat de València

En el último tercio del siglo XX, la crisis del sujeto moderno, teorizada por Freud y que tuvo como manifestación literaria más radical la proliferación de apócrifos y heterónimos en obras tan representativas como las de Gide, Rilke, Larbaud, Pessoa, Machado o Aub, deriva en el asalto mismo a la idea de Sujeto y, en consecuencia, en la crítica de toda filosofía basada en ella, de toda filosofía humanística. Quizá la expresión más radical de este asalto es la de la muerte del sujeto, que anticipa Ihab Hassan, en una de las primeras formulaciones del Postmodernismo, al proclamar "un rechazo ontológico del sujeto tradicional pleno, del *cogito* de la filosofía occidental".¹ Por su parte, Hal Foster argumenta que la Postmodernidad postestructuralista "asume *la muerte del hombre* no sólo como creador original de artefactos únicos, sino también como el Sujeto centro de la representación y de la historia". Por ello mismo la postmodernidad "es profundamente antihumanista".² Y J. F. Lyotard, a su vez, proyecta la muerte del sujeto sobre otras muertes: la de la representación, la del significado, la de la verdad... "El sujeto es un producto de la máquina de representación y desaparece con ella", escribe.³ En el ámbito puramente estético, la asunción de la muerte del Sujeto lleva

¹ Ihab Hassan, "The Critic as Innovator: *the Tutzing Statement in X Frames*", *Amerikastudien*, 22, núm. 1, 1977. Tomo la cita de Andreas Wellmer: "La dialéctica de modernidad y postmodernidad", en *Modernidad y postmodernidad*, J. Picó (ed.), Madrid, Alianza Editorial, 1998, p. 105.

² Hal Foster, *La Postmodernidad*. Barcelona, Kairós, 1985. *Apud.* Wellmer, *art. cit.*, p. 249.

³ J. F. Lyotard, *Essays zu einer affirmativen Aesthetik*. Berlin, 1982. *Apud.* Wellmer, *art. cit.*, p. 107.

a la del Autor, sujeto desautorizado en tanto principio creador y unificador del sentido de la obra artística. R. Barthes declamaba a propósito de la escritura flaubertiana: "la razón de ser de la escritura (el significado del esfuerzo que la constituye) es evitar que la pregunta *¿quién habla?* sea contestada".⁴ Y M. Foucault finaliza su ensayo titulado "¿Qué es un autor?" con una pregunta retórica: después de todo, "¿qué importa quién habla?"⁵

La muerte del Sujeto no concita un consenso universal, ni mucho menos. Dejando ahora de lado aquellas posiciones que apuestan por una nueva subjetividad, recordaré tan sólo la de F. Jameson, quien introduce una nota sociológica y limita, así, el alcance de la supuesta muerte del Sujeto. No se trataría tanto de la muerte del Sujeto en general como de "el fin de la mónada, del ego o del individuo autónomo burgués", que se caracterizó por "una subjetividad fuertemente centrada en el período del capitalismo clásico y la familia nuclear", y que "se ha disuelto en el mundo de la burocracia administrativa".⁶ Por su parte, Andreas Huyssen defiende que la actitud plenamente postmodernista debería oponerse a la letanía de la muerte del sujeto trabajando en busca de nuevas teorías y prácticas referidas a sujetos que hablan, escriben y que actúan, a sujetos concretos que lo son en función de su diversidad, no de su homogeneidad falsamente universalista: "Ciertamente no es accidental que las cuestiones de subjetividad y autoría hayan surgido como revancha en el texto postmoderno. Después de todo sí que importa quién habla o escribe".⁷ Pero sin duda la respuesta más radical a la tesis de la muerte del sujeto es la del rearmé del sujeto, tal como la formula el sociólogo francés Alain Touraine, quien elabora una dura crítica de las posiciones intelectuales de los postestructuralistas y de sus antecesores

⁴ Roland Barthes, "La mort de l'Auteur", en *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, pp. 61-67. La versión original está firmada en 1968.

⁵ Foucault, Michel, "¿Qué es un autor?", en *Entre filosofía y literatura. Obras Esenciales*. Vol. I. Barcelona, Paidós, 1999, p. 351. La versión original, en francés, es de 1969, un año después del artículo citado de Barthes.

⁶ Fredric Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona, Paidós, 1991, p. 37. El original inglés, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, se publicó en la *New Left Review* (núm. 1/146, julio-agosto de 1984).

⁷ Andreas Huyssen, "Cartografía del postmodernismo", en J. Picó (ed.), *op. cit.*, p. 232.

(Horkheimer, Marcuse, Foucault...), para acabar postulando una vuelta al proyecto de la Modernidad, redefinido ahora sobre una doble base, la de la Razón, que siempre la caracterizó, y la de la Subjetividad, que fue perseguida, reprimida, marginada u olvidada en nombre de la Razón, de la Ciencia, o de la eficacia del sistema. La idea de Sujeto de Touraine, cargada de individualismo, de apelaciones a la libertad y a la creación personales, tiene un aroma ineludiblemente neorromántico. "El Sujeto es la voluntad de un individuo de actuar y ser reconocido como autor"⁸ escribe Touraine, y lo caracteriza no como Foucault, como un aprendizaje por parte del individuo de la sujeción y de la domesticación social, sino todo lo contrario, como un disidente, al que anima el derecho a la rebeldía, a la resistencia a la dominación social, a la transformación de sí mismo y de su entorno, un sujeto en suma que es la otra cara dialéctica de la Razón.

Las novelas de Landero se mueven dentro de este clima polémico del final del siglo XX sobre la naturaleza y el papel de la subjetividad. De hecho, podría decirse de todas ellas que el eje que las articula es la búsqueda de la identidad individual, no como en otra de las tendencias más sostenidas de la sociedad de la información, tal como la ha analizado M. Castells, la de la identidad colectiva, sea esta religiosa (muy especialmente en el ámbito musulmán), nacional, generacional o civilizatoria (muy presentes, estas últimas, en un Antonio Muñoz Molina).⁹ Como también podría decirse que, a diferencia de otros novelistas contemporáneos suyos, tal el caso de un Vila-Matas, huye como del fuego de la tesis de la muerte del sujeto o del autor y de sus aledaños. La suya es una apasionada búsqueda de las vías de la identidad, aunque por su carácter paródico quizá sería mejor decir una irónica pesca en las aguas revueltas de la identidad.

Algunos de sus protagonistas representan el estado de indecisión, de disponibilidad cambiante, de identidad difusa, inasible, empobrecida, de una época gregaria y administrada.

⁸ Alain Touraine, *Crítica de la Modernidad*, Madrid, Temas de hoy, 1993, p. 267.

⁹ Manuel Castells, *La era de la Información*. Vol II. *El poder de la identidad*, Madrid, Alianza Editorial, 2003. Es la segunda edición en castellano, muy revisada (la 1ª es de 1998). La edición original, en inglés: *The Power of Identity*, Cambridge Massachussets, MIT Press, 1997.

En *El guitarrista*,¹⁰ Emilio deambula por Madrid “extraviado en un tiempo que era un amontonadero de días grises e iguales, y donde no parecía haber ninguna salida hacia el futuro” (p. 33), del taller a la academia y de la academia a casa “sin lograr hacer un poco de posada en el tiempo” (p. 17), temiendo que la suya sea una de “estas vidas desechadas cuando aún están a medio uso” (p. 26). Y en su primera conversación con su primo, uno más de los numerosos rehenes del afán en la obra de Landero, éste le confiesa que también él, antes de ser artista, andaba “sin identidad (...) pelón y medio cano, sin conocer a nadie, sin otro refugio que el altillo, ni más compañía que las palomas” (p. 44). A ellos les ocurre al principio de sus vidas de adulto, pero al protagonista del *Retrato de un hombre inmaduro*, el caso más extremo de esa identidad empobrecida,¹¹ le sigue ocurriendo al final, cuando en la cama de un hospital se dispone a enfrentar “una muerte rutinaria” y constata que “al fin y al cabo mi vida es el cuento de los que nada tienen que contar”, y confía a su interlocutora: “¿Le he dicho ya que mi vida, como tantas otras, carece de argumento?”, o le pregunta, tras esforzarse en contarle lo más significativo de ella: “¿Qué le ha parecido mi vida? ¿Le parece ridícula, insípida, trivial, curiosa, o una vida a medio vivir, o solamente una más entre tantas?” (p. 233).

Las novelas de Landero están pobladas a medias por pobres diablos, y a medias por individuos singulares, dominados por un afán excéntrico, si es que ambos no forman parte de la misma categoría humana, por eso es difícil que interesen al lector modernista, altamente sofisticado y atraído por la complejidad intelectual de tramas, lenguaje y personajes. Y así es desde el principio de su obra, desde Gregorio Olías y Gil tres veces Gil. En la segunda parte de la novela la memoria del narrador recupera los veinte años de una felicidad doméstica en los que ha naufragado hasta perder su identidad como Gregorio Olías. “Es como si yo fuese mi propio superviviente”¹² (p. 154), cavila.

¹⁰ *El guitarrista*. Barcelona, Tusquets, 2002. Cito el número de páginas, en el texto, por esta edición.

¹¹ “Ya decir ‘yo soy’ es ir demasiado lejos”, declara (p. 50). Véase *Retrato de un hombre inmaduro*. Barcelona, Tusquets, 2009. Cito el número de páginas, en el texto, por esta edición.

¹² *Juegos de la edad tardía*, Barcelona, Tusquets, 1989. Cito el número de páginas, en el texto, por esta edición.

Y sin embargo el diálogo telefónico a larga distancia con otro personaje, Gil Gil y Gil, igualmente derrotado por la inanidad, así como la vergüenza ante su propio presente, un día aciago en que se vio obligado a compararlo con el de aquel amigo que le birló a Alicia, y finalmente la horrorizada constatación de que ha atravesado ya la mitad de la cuarentena, son factores que van a despertar en él un afán tempestuoso. Cuando desentierra sus versos infantiles (como años más tarde hará Tomás Montejo con sus propios papeles de juventud), que recupera de una caja de zapatos en un armario trastero, se dirige a sí mismo una reclamación estremeceadora: “¡Dios mío!”, se dijo, pensando en el adolescente, ‘¿qué ha sido de ti?, ¿qué he hecho contigo?’” (p. 152). Su conclusión no puede ser más devastadora: “Soy viejo y estoy acabado”, se dijo. ‘Soy un impostor y soy un naufrago’” (p. 154).

Y el despertar tumultuoso del afán arrojará a Gregorio Olías en brazos de la ficción. Derrotado por la realidad, se autoinventa como héroe de ficción, ofreciéndose en espectáculo telefónico a su admirado interlocutor, el tres veces Gil, quien colabora tan crédulo como entusiasta en la magnificencia del nuevo personaje, Augusto Faroni, asombroso figurón paródico guisado en la cocina imaginativa de Gregorio Olías con sobras de Humphrey Bogart, de Don Quijote, de los galanes de novelas rosa, de Lord Byron y de los tebeos de detectives de la posguerra.

Así es como Gregorio Olías, un pusilánime empleado de una pequeña empresa familiar, de estatura anónima, cuarentón, entrado en carnes, medio calvo, que no bebe alcohol, que no sabe idiomas, que no ha viajado nunca, que no padece ninguna enfermedad, que no ha terminado el bachiller, que no ha cambiado en veinticinco años de casa, y a quien su suegra llama “cataplasma” y acusa de no valer ni para tener hijos, se reinventa como un atlético y bello poeta veinteañero, de aire romántico, gabardina de cuello subido, sombrero de ala calada hasta la ceja, gafas oscuras, pantalón blanco, mocasines de color canela, célebre en medio mundo, y especialmente en el Café de los Ensayistas, donde se reúne la flor y la nata de la inteligencia de la ciudad. La invención de Faroni, y la reconversión de Gregorio Olías en su biógrafo y de Gil y Gil en su

acólito, constituyen una obra maestra de la parodia hortera, o kitsch si se prefiere, tan posmoderna como la arquitectura de Las Vegas (proclamada como modelo por el primer manifiesto postmoderno en arquitectura, *Learning from Las Vegas*, de Venturi, Izenour, y Scott-Brown)¹³ pero, independientemente de ello, da buena cuenta de las carencias y las necesidades de la nueva subjetividad.

El afán consiste en “desear lo imposible”, en “complacerse en no malgastar la inspiración en empresas menudas y perecederas”. Es el abuelo de Gregorio, quien en un notable discurso, elabora la doctrina del afán:

“- ¿Puede haber algo más grande que lo que no hay? ¿Puede haber algo que exceda al afán? (...) No permitáis nunca que se cumpla el afán, no pongáis los sueños al alcance de los niños para que nunca sean tan miserables como vosotros”.

El afán, repito, es siempre afán de identidad, y como tal atrapa a Gregorio y a Gil y Gil, pero también a Dámaso Méndez en *Hoy, Júpiter*,¹⁴ o a Emilio y a su primo en *El guitarrista*, o a tantos y tantos personajes singulares que aparecen fugazmente en la obra de Landero, como el tío Félix, como el pintor Cávila, como el padre de las tres hijas que buscaba la flor de la piñata, como Antón Requejo, fundador de la orden universal de los cornudos y soldado de la partida de la porra, en *Los juegos de la edad tardía*, o como el filósofo baboso, como Doña Manuela, la de la casa de huéspedes, con su ardiente erotismo que entraba en incandescencia al escuchar el relato de alguna desgracia, como Don Osorio y su esposa Adriana, tan lúbrica y tan castradora, en *El guitarrista*, como el tremendo y obnubilado padre de Dámaso, como el santero, como el editor de minorías, como Dolores, la madre que pactó con su hijo muerto gozar de todos los placeres que él no pudo gozar, como Teresa y sus polvos pasados por la literatura y el teatro, en *Hoy, Júpiter*, como tantos otros, en suma. En todos ellos el afán es un reclamo imperioso de identidad, la mayor parte de las veces, como en el padre de Dámaso o como en Gregorio Olías, nacido de la profunda insatisfacción ante una vida sin identidad.

¹³ Robert Venturi, Denise Scott-Brown, y Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, Cambridge Massachussets, MIT Press, 1972.

¹⁴ *Hoy, Júpiter*. Barcelona, Tusquets, 2007. Cito el número de páginas, en el texto, por esta edición.

Se ha descrito con frecuencia la identidad posmoderna como dúctil, fluida, infinitamente disponible, propicia a la atracción de ser otro, o de jugar a ser otro, y aun otros, en una diseminación de la identidad que es suscitada por los múltiples juegos de lenguaje en que el individuo postmoderno participa, por el entramado asociativo en que se inserta y por los diferentes papeles que tiene que jugar en ese entramado, más interconectado y socializado que nunca antes en la historia. No influyen menos en esa diseminación de la identidad otros factores, como la percepción de la modificabilidad de la propia imagen, que ha pasado de ser la fiel representación de una identidad a ser el producto de una estrategia de identidad, fácilmente sustituible por cualquier otra, con agencias y asesores que se encargan de facilitarla.¹⁵ O como la experiencia de lo virtual, que ha venido a situarse a medio camino entre la necesidad de adaptación a la vida, con su precio de resignación a cambio de paz, y las deslumbrantes tentaciones de la imaginación, con su precio de aventura a cambio de marginación o demencia. Lo virtual facilita en cierta manera una componenda, un arreglo, casi un pacto, entre la aventura y la vida cotidiana, entre la excepción y la regla, y suscita formas ilusorias, pero compensadoras, de autorrealización. Hay un film de Woody Allen, *Zelig*, que simboliza ajustadamente este yo disponible a las múltiples máscaras que facilita su entorno –pues cambia de identidad tantas veces como cambia de entorno– y que convierte en un delirio incontrolable el precedente modernista de los heterónimos de Pessoa, de los apócrifos de Antonio Machado, de los poetas inventados o reinventados por Max Aub en su *Antología traducida*. Y en esta diseminación de la identidad hay como en casi todos los rasgos del posmodernismo una ambivalencia notable, pues si despliega el juego gozoso de posibilidades del yo, también provoca la angustia de un descentramiento, de una desorientación (¿quién soy yo en este momento, cuál de mis yos está actuando ahora?), de una incapacidad de mantener la cohesión del propio psiquismo, que ha sido relacionada con la esquizofrenia, como la patología característica del individuo postmoderno. Con la muerte de la subjetividad burguesa, pro-

¹⁵ “Tenía veinte mil pesetas para financiarme al fin una identidad”, declara el protagonista de *Retrato de un hombre inmaduro* (p. 82).

pia del modernismo, explica Jameson, se extinguen también la psicopatología del yo burgués, y aparece una nueva psicopatología característica. La alienación modernista del sujeto es desplazada por su fragmentación posmodernista. Jameson utiliza la descripción de Lacan de la esquizofrenia como ruptura de la cadena significativa creada por una simple frase, que provoca la desarticulación y desvinculación de los fragmentos significantes de la frase.¹⁶ Si la identidad personal está formada por una cierta unificación temporal del pasado y el futuro con el presente, la incapacidad de mantener vinculados el pasado, el presente y el futuro en la frase es el síntoma de una incapacidad semejante en nuestra experiencia psíquica, que se transforma en una serie de presentes puros y desvinculados en el tiempo. Es lo que no deja de repetir el protagonista de *Retrato de un hombre inmaduro*, el más extremado exponente en la obra de Landero del héroe de identidad diseminada: "ese ha sido siempre el signo de mi vida: la intermitencia, la indefinición, las bruscas alucinaciones de la identidad", declara al principio de su extenso soliloquio (p. 9), y más adelante: "no encontraba el modo de ser siempre yo mismo y descansar en mí. En cuanto bajaba la guardia, ya era otro" (p. 80). Él percibe su vida sin una lógica interna, sin un argumento, pues "todo han sido piezas sueltas, perlas sin hilo, naipes sin casar" (p. 183), y se despide así de su interlocutora: "¿Ha merecido o no la pena vivir? Tampoco lo sé, porque no consigo abarcar a mí mismo y ver mis años desplegados en panorámica, formando un argumento" (p. 233).

La impregnación de la psique por lo inmediato en la era de la información, la presión abrumadora del presente, rompen los vínculos con el pasado y hacen perder el sentido del futuro. Como escribí en otro lugar, cuando uno vuelve la vista hacia atrás sobre la propia biografía no es para reconocerse a sí mismo, como hacía Proust, escarbando en el tiempo perdido, sino para descubrir a una serie de desconocidos que fueron dueños de nuestro carnet de identidad.

Si Antonio Muñoz Molina en *El jinete polaco* buscó para simbolizar la diseminación de la identidad esa figura perfecta del traductor simultáneo, el hombre cuya voz está al servicio de las

¹⁶ Jameson, *op. cit.*, pp. 63-64.

voces de los demás, y lo convirtió en un viajero permanente, sin casa propia, que hace día en los aviones y noche en los hoteles, Luis Landero, por su parte, se vale en diversas ocasiones del viajante. Viajante es Gil y Gil, y también Dámaso Méndez, y durante una etapa de su vida el hombre inmaduro del *Retrato*. En todo caso, en *El guitarrista* no hay viajeros entre los protagonistas, pero Emilio y su primo se juramentan para ser nómadas hasta la muerte, y en *El retrato* se nos cuenta que una forma del afán es la del sedentario que siempre quiso ser nómada, mientras que otra es la del nómada que aspiró siempre a hacer una vida sedentaria. Así se contraponen Gregorio Olías y Gil y Gil, el uno sedentario que quisiera ser nómada, el otro irredento sedentario que se ve obligado a llevar una vida de nómada, siempre en el exilio (como Dámaso Méndez, en *Hoy, Júpiter*), pero la criatura que crean entre ambos, el idealizado Faroni, no podía ser más que un nómada cosmopolita, amigo de Hemingway y viajero incesante por el Ártico, por la selva amazónica, por los mares del Sur, por Bagdad o por Nueva York, como no podía dejar de derramar a manos llenas esa acumulación de identidad de la que carecen sus creadores: sus nombres son Augusto y Faroni, como el emperador y casi como el faraón, tiene una amante rubia que se llama Marilyn, como la Monroe, su tarjeta de visita le declara "Escritor. Ingeniero. Músico. Políglota", sólo le falta ser aviador, como hubiera querido el padre de Dámaso, y además ha escrito un poema épico de 20.000 versos en octavas, cuatro novelas, dos ensayos, un libro de viajes, un drama, y la infinita calderilla de sus poesías líricas. No se podría pedir más.

La co-creación de Faroni por Gregorio Olías y Gil y Gil es un apasionante ejercicio de rearme del sujeto, de un sujeto como el que pedía Touraine, por más que formulado de forma paródica. La parodia, lo demostró hace años Linda Hutcheon,¹⁷ es quizá el género más característico de la postmodernidad, pero se trata de una parodia ambivalente, que con la ironía paródica distancia y pone en cuestión lo parodiado, pero que lo sostiene con su evocación y su reproducción. El héroe joven, seductor, rebelde, aventurero, hecho a sí mismo,

¹⁷ Lynda Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, London & New York, Methuen, 1985. Y el posterior, *A Poetics of Postmodernism*, New York & London, Routledge, 1988.

dotado de cualidades extraordinarias, guiado por su adhesión al progreso y por su desafío a las supersticiones, los prejuicios y las tradiciones anquilosadas, dueño de múltiples conocimientos, y a la vez irrenunciablemente esteta y poeta, que representa Faroni, es el prototipo del héroe moderno que formuló el Romanticismo, desde el héroe fáustico al héroe byrónico, y que se perpetuó en los prototipos de héroes 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 evocarlo 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 accesible a la experiencia contemporánea por medio del simulacro, de la representación ilusoria que más que reproducirlo lo caricaturiza.

Y toda la obra de Landero juega en los escenarios de la parodia, de la mano del *Quijote*, pero también de la mano de esa sensibilidad postmoderna tan propicia a un humorismo paródico. En Landero la parodia lo es tanto de ademanes, actitudes y formas de la vida, como también de escenas, situaciones, personajes y discursos literarios. Entre las primeras, las que proceden de la vida real, se infiltra una y otra vez la parodia de la fascinación que los signos externos, las apariencias, los personajes famosos, el aplauso, ejercen sobre el imaginario popular, inerte ante ella en una sociedad del espectáculo, como quería Guy Debord, o de *l'écran total*, como se la imaginó Baudrillard:¹⁸ Gregorio Olías, Gil y Gil, de *Juegos*, el primo Raimundo Pace, de *El guitarrista*, el padre de Dámaso y sus sueños de una vida importante o el propio Dámaso al imaginar a su odiado Bernardo, en *Hoy, Júpiter*, son buena muestra de esa fascinación, como son muestra de las respuestas a esa fascinación el *glamour* hortera de un héroe como Faroni, de un artista como *El niño brillante*, o de un triunfador como Bernardo, todos ellos criaturas de un imaginario popular que trata de captar las claves del prestigio social por sus apariencias más externas. Hace unos años pudo contemplarse en la televisión un *spot* verdade-

¹⁸ Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-textos, 2000. El original, en francés, *La société du spectacle*, es de 1967. Jean Baudrillard, *La pantalla total*, Barcelona, Anagrama, 2000. El original, en francés, *Écran total*, se publicó en 1997.

ramente ingenioso, que daba testimonio de esta fascinación y de esta respuesta. En el *spot* un joven sale a la calle y se fija sucesivamente en ciertas personas que le hechizan por su distinción o su personalidad, y a las que inmediatamente trata de imitar. Así, en un momento dado, y tras quedar deslumbrado por el color platino y el corte de pelo de un joven, entra en una peluquería y al cabo le vemos salir con el mismo corte de pelo y el mismo color, pero acto seguido lo que le deslumbra es la elegancia de un caballero con traje diplomático, de solapa cruzada, paraguas y portafolio, y entonces entra en una *boutique* y sale de ella con un traje a rayas, de solapa cruzada, un paraguas y un portafolio, y también con su pelo en cresta y de color platino, claro. Así va transcurriendo la narración hasta que llega a su desenlace: un hombre, a las puertas de su elegante casa, introduce su perro en el maletero del coche. El joven, deslumbrado, no lo duda un instante y se precipita a adquirir un perro como el que ha visto. Y una vez más falla, en este *spot* ejemplarizante, pues en todos los casos admira e imita lo más superficial, y por eso mismo se convierte en un personaje ridículo: lo que debería haber adquirido no era el perro sino el coche, en el que residía el auténtico signo de distinción del personaje admirado.

Entre las parodias propiamente literarias o filmicas, el recuento sería tan inacabable como divertido: si ya hablé en otro lugar de la parodia del *Quijote* en *Juegos de la edad tardía*, en *El guitarrista* hay una sostenida y confesada parodia de *El curioso impertinente*, completada por reminiscencias de un cuento infantil de ogro y princesa cautiva, también confesada, o de la *Tristana* de Galdós, quizá no declarada por no consciente pero igualmente eficaz. Pero *Hoy, Júpiter* supera en este aspecto a todas las otras novelas, pues es una verdadera antología de parodias. A veces sueltas y desperdigadas, a veces amontonadas y entremezcladas: el seguimiento al que un Dámaso burdamente disfrazado somete a un bedel de instituto es la parodia de la secuencia canónica del seguimiento disimulado en los films policíacos y de intriga, de la misma manera que su cámara oculta en la bolsa evoca los programas de televisión con cámara oculta; en sus representaciones de amor, Tomás y Teresa parodian la escena del beso robado a la lectura por Paolo y Francesca

en la *Divina Comedia*, a la vez que reviven la exploración de los desvanes del palacio en *Il Gattopardo* de Lampedusa, o representan con *atrezzo* incluido las situaciones eróticas de *Lady Chatterley's Lover*; Tomás imagina como un folletín la historia de amor que se han construido a distancia, por medio de cartas y fotos, Marta y Leoncio, pero también se percibe a sí mismo como un nuevo Charles Bovary ante el adulterio de su esposa Emma, y la historia de las fotos eróticas intercambiadas no deja de suscitar paródicamente las lujurias virtuales disfrutadas por medio de las *webcams*, los correos electrónicos con imágenes, los retozos en Skype, o el ya anticuado intercambio manual de videos eróticos.

Pero la parodia postmoderna, que puede ser tan satírica como la clásica, puede ser alternativamente una parodia seria, como explica Gérard Genette en sus *Palimpsestes*, o como observa una y otra vez Margaret Rose en su monumental tratado sobre el género,¹⁹ o como reivindica programáticamente Linda Hutcheon en el agudo ensayo ya citado. En Landero es frecuente ese tipo de parodia, que evoca respetuosamente, a pesar de sus deformaciones irónicas, versos, frases, pasajes, o aspectos argumentales de otros autores. Es el caso del relato de la primogenitura robada por Jacob a Esaú, extraído del *Génesis*, que sirve de hipotexto a buena parte del argumento de *Hoy, Júpiter*, o es el caso de las clases impartidas o preparadas en el instituto sobre *El tío Vanía* de Chéjov, o sobre *Esch oder die Anarchie* de Hermann Broch, y de bastantes otras escenas, pero de manera especial es el caso de los homenajes que Landero rinde a Antonio Muñoz Molina. En *Retrato de un hombre inmaduro* se evoca casi a contrapelo el Hotel City de Buenos Aires, pues nada sucede en esta ciudad, lo que subraya todavía más un homenaje tal vez impremeditado a la novela corta *Carlota Fainberg*, del escritor de Úbeda, un hotel por cierto que yo visité antes y después de leer la novela de Muñoz Molina, antes para anticipar el efecto que me causaría la lectura, después para comprobar que ha sido totalmente reciclado, perdiendo ese aire vasto y decrepito que lo hacía tan propicio a los prodigios. En *Hoy, Júpiter*, juega un papel importante una carpeta que con el

¹⁹ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982. Margaret A. Rose, *Parody: Ancient, Modern and Post-Modern*, Cambridge, Cambridge UP, 1993.

título de *Beatus Ille* contiene notas y apuntes preparatorios para un ensayo sobre la felicidad, pero llega un momento en que el argumento se convierte en una versión paródica del de la novela de Muñoz Molina, y si en esta última Jacinto Solana dirige, secretamente, los pasos que va dando Minaya en su investigación, llevándole adonde él quiere e induciéndole a descubrir lo que desea que descubra sobre su trágica historia de amor, en la de Landero es Bernardo quien va guiando los pasos de la investigación que sobre él lleva a cabo Dámaso, hasta atraerlo a su piso y provocar la revelación de toda su oscura historia de amor y el careo final entre ambos.

Hablábamos del afán como práctica del rearme del sujeto, y es que el afán se concreta siempre, en las novelas de Landero, que tanto han aprendido del humorismo del *Quijote*, como un desafío de la imaginación a la realidad, lo que proporciona al afán su estilo delirante, y también su fatídico riesgo. Gregorio Olías, como ya estudié en otro lugar, construye a Augusto Faroni en un puro ejercicio de la imaginación, que en lugar de sostenerse o inspirarse en la realidad, prescinde de ella. En *El guitarrista*, Adriana fabrica para Emilio una pormenorizada fábula sobre su viejo y supuestamente celoso marido, a fin de dar verosimilitud a las pulsiones de un erotismo castrador, siempre en tensión, provocativo, aunque también pronto a desactivarse: la suya es una lujuria alambicada, oblicua, una excitación cerebral que lo exige todo de la imaginación y nada de la práctica. Por su parte, el protagonista, Emilio, crece desde niño sin saber distinguir muy bien lo que le ocurre en la realidad de lo que percibe en el sueño, puestos como tiene un ojo en cada horizonte: "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 (...) A veces no sabía bien si veía de verdad las cosas con un ojo o las entresonaba o me las figuraba con el otro" (p. 17), confiesa al comienzo de su relato, y al final, en el desenlace, le escuchamos declarar: "me parecía que, como en otro tiempo, estaba trasponiéndome con el ojo izquierdo y velando con el derecho, y que empezaba de nuevo a ver el mundo en duermevela" (p. 315).

Pero es en *Hoy, Júpiter* donde Landero crea dos de sus mejores prototipos del afán delirante, equiparables al de Gre-

gorio Olías. Uno es el padre de Dámaso, protagonista de un delirio totalmente desajustado, que es capaz de sacrificar sus sentimientos paternos o su bienestar económico en aras de su irredimible insatisfacción ante la realidad de su vida de villano en su rincón y de sus tumultuosos sueños de grandeza, que proyecta sobre el adolescente Bernardo, a quien también acabará precipitando en la desgracia. Hay mucho en él de desmesura heroica, de tragedia antigua, si no fuera por el humorismo paródico de Landero, que pone siempre entre nosotros y él una distancia irónica, la que se extiende entre la poderosa fuerza de su afán, que no negocia con la realidad, y que atropella rudamente los obstáculos que se le interponen, armado de una intolerancia a menudo cruel y violenta, y los términos ridículos en que ese afán se expresa, propios de una cultura rural, atesorada de oído, dependiente de las apariencias y los signos externos, falta de conocimientos y recursos culturales suficientes, que no saben proporcionarle grandeza a su pasión. El otro prototipo es el del propio Bernardo, quien empujado por la constante exaltación del padre de Dámaso, construye sobre su vida de miserias y resignaciones una fábula suntuosa de éxitos, belleza, amor, triunfo social, sobre la que acumula a fin de darle verosimilitud toda clase de precisiones narrativas, testimonios, fotografías, vídeos, objetos de recuerdo... Al final de su historia, abandonado por el destino, es capaz de levantar todo un parque temático para alojar esa fábula, un escenario de cartón piedra, como si se tratara de un museo casero en el que sin embargo deslumbra al espectador lo único auténtico que hay en él y que es, como en el padre de Dámaso, una pasión, pero en su caso una pasión amorosa, el gran amor que le unió a Natalia, y que les defendió de la fatalidad de su desdicha. De nuevo, resuena en *Hoy, Júpiter* el eco de *Juegos de la edad tardía*. En su primera novela, Gregorio y Gil acaban pactando con la realidad sus delirios imaginativos: preservarán la figura de su héroe pero emprenderán una vida práctica, humilde, acorde con las exigencias de la vida cotidiana en un pueblo, y para ello establecen un museo dedicado a la memoria de Faroni. Es el pacto entre el afán y la vida cotidiana. Y lo mismo hace Bernardo, pacta obligadamente con la realidad, y sobrevive humildemente como conserje de un instituto de enseñanza

media, a la vez que preserva sus sueños de amor y de gloria en un domicilio reconvertido en museo de la pasión por su amada y por sus ficciones.

En todos estos casos la imaginación no deriva hacia vías fantásticas o maravillosas, como ya era observable en *Juegos de la edad tardía*. Estamos a un paso del realismo mágico, pero en las novelas que cito este paso no se da, nunca se traspasan los límites de lo empíricamente posible. Es más, en estas cuatro novelas, el delirio de la imaginación acaba siempre en un entronco con la realidad y sus resistencias, con la dura prosa de la vida que diría Hegel. La imaginación crea héroes que la realidad derriba. Así es como la fábula que edifica Gregorio no puede resistir la llegada de Gil y Gil a la ciudad, y por más que Gregorio huye para evitar el careo con su espectador, los dos protagonistas acabarán por tener que arreglarse un apaño para adaptar la ilusión a la realidad práctica. Es el desenlace menos dramático, quizá por ser el primero, que Landero encuentra a sus conflictos. En *El guitarrista*, el relato fabuloso de Raimundo Pace, El niño brillante, se realiza desde su condición de artista fracasado, que ha tenido que regresar del París de sus sueños, que ha de conformarse con un humilde trabajo de compañero de bolos y finales de fiesta, y que trata inútilmente de conciliar su sueño de artista, por mediocre que sea, con su deseo de "juntar el dinero que les faltaba para la casa o la finquita de secano, para casarse [con su novia de toda la vida, Hortensia] y fundar un hogar en el que envejecer en orden". Su sueño de artista se arruinará en el contraste con la realidad a que lo somete la desastrosa gira del penúltimo capítulo, y su deseo de una felicidad doméstica y sedentaria se ve cada día que pasa menos compartido por Hortensia y más amenazado. Él no puede llegar al arreglo al que llegaron Gregorio y Gil, y no le quedará otro remedio que renunciar a su sueño de artista, a volver a París, acompañando a Emilio, cuando se les ofrece la oportunidad: *El niño brillante*, se queda a ras de suelo. Y en *Hoy, Júpiter*, el padre de Dámaso concluye todos sus sueños de grandeza abandonado por las criaturas a las que dedicó su afán, que se han sumido en el silencio y en la distancia, arruinado y senil, constreñido más que nunca por su irremediable mediocridad, e incapaz de aceptarlo se descerraja un tiro de escopeta

rural, en plena cabeza. En cuanto a Bernardo, sobrevive a la muerte de su amada y al fracaso de sus sueños en una soledad devastada y casi vegetativa, como él dice: "El presente es un tiempo que a mí no me concierne. Hace años que ya no vivo en él" (p. 386). Algo semejante, menos dramático en la forma, pero mucho más en la sosegada aceptación de la realidad del fracaso y de la muerte, es lo que le ocurre al protagonista del *Retrato*, quien al acercarse a su final confiesa que, en un momento dado, "como a Hamlet, en humilde versión bufa, a mí había venido también a visitarme el espectro. O la conciencia, si se quiere. Y había venido para comunicarme oficialmente el fracaso general y ya irreparable de mi vida. Y ahora sólo quedaba buscar descanso en la destrucción" (p. 212). Al final de sus días ni siquiera puede argüir el beneficio del conocimiento, sólo la nostalgia de unas pocas vivencias extraordinarias: "No sé nada, nada, nada. 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" (p. 234).

En la crisis de la Modernidad la idea de una identidad propia de cada individuo, sustancial y autónoma, irrepetible, cede su lugar a la convicción de que la identidad, como casi todo, es una criatura del discurso. Se incorpora así el pensamiento sobre la identidad a esa gran corriente constructivista que ha caracterizado el cambio cultural del último cuarto del siglo XX. Si con Hayden White o Roger Chartier se ha pasado de considerar la historia como un reflejo de lo ocurrido en el pasado a considerarla como la construcción de un relato sobre ese pasado; si con Judith Butler o Joan Scott la sexualidad ha pasado a ser examinada más en términos de género que de hecho biológico; si las naciones se entienden como *imagined communities* a la manera de Benedict Anderson y las categorías civilizatorias, como el orientalismo, son como lo analizó Edward Said, el fruto de un discurso elaborado desde Occidente; si instituciones como la clínica, el manicomio o la cárcel son, según Foucault, las concreciones en la práctica social de un discurso normalizador y disciplinario que las concibe; si la vida cotidiana es con De Certeau *l'invention du quotidien*, entonces nada tiene de extraño que la identidad sea también mucho más el resultado de una construcción discursiva que la caracterización de una

entidad mental dada. El sujeto es examinado ya no como un supuesto personal del que se parte sino como una operación conformadora de identidad. Stephen Greenblatt habla de un *self-fashioning* en el Renacimiento inglés, y Michel Foucault de *las tecnologías del yo* o del *cuidado de sí* para tratar de estas construcciones discursivas. Los documentos del yo (diarios, cartas, memorias, autobiografías, cuadernos de viajes...) cobran un protagonismo extraordinario, hasta el punto de disputar al filo del milenio la hegemonía de la demanda del público lector a los grandes géneros tradicionales, la novela, el ensayo, o el relato histórico,²⁰ y acceden al primer plano de la curiosidad pública los apócrifos literarios, las máscaras y travestimientos de una misma figura en el arte fotográfico, las falsificaciones en el mercado artístico, las ficcionalizaciones del yo en poesía, la teatralización de la propia identidad en la práctica política o en la cultural, precisamente como fenómenos que ponen de relieve las estrategias de construcción identitaria. Las jóvenes criaturas de Internet, con la cámara de su teléfono móvil disparando sobre sí mismas, bien con el brazo extendido bien a través del espejo, y subiendo sus fotografías, sus perfiles, sus preferencias en materia de música, lecturas o de actividades a los foros sociales, en un extremo del abanico cultural, y los asesores de las campañas electorales que modelan la imagen, la estética, los gustos y los comportamientos del candidato a la medida de las expectativas del electorado, en el otro extremo, nos han hecho comprender cómo y de qué manera tan cambiante y efímera se construye la imagen de una identidad, y es bien sabido que en la sociedad del espectáculo la imagen suplanta la necesidad del objeto que le da soporte.

En el marco de estas coordenadas es bien palpable el esfuerzo de sus personajes mejor elaborados por hacerse o modelarse a sí mismos, en pugna contra otro u otros, o en cooperación con otro u otros. Ya en *Juegos*, Gregorio Olías se modela a sí mismo como Faroni gracias a la cooperación con Gil y Gil. Asistimos paso a paso a la fabricación del personaje, desde su aspecto más externo hasta su ideología antifranquista, y esa fabricación no es sólo el resultado de la imaginación de Olías, y

²⁰ Joan Oleza, "De dentro hacia afuera y acerca de todo: la mirada autobiográfica", en Facundo Tomás, Isabel Justo y Sofía Barrón (eds.), *Miradas sobre España*, Rubí (Barcelona), Anthropos Editorial, 2011, pp. 306-321.

de sus carencias y frustraciones, es también la proyección de los deseos de Gil, la sublimación ficcional de sus necesidades más intensas. Entre ambos construyen una metáfora de la creación novelesca postmoderna: Olías ejerce de autor, Gil y Gil de lector, Faroni de personaje, pero autor y lector son arrastrados al interior de la ficción una vez creada, sufren sus consecuencias, se convierten en compañeros de viaje, y finalmente en los acólitos del culto a Faroni, su personaje.

No obstante, la relación de Gil y Gil y de Gregorio Olías con Faroni es una relación de sublimación en el sentido freudiano: satisfacen en la ficción los déficits de su realidad, por lo que ellos mismos, su identidad, sólo es transformada superficialmente. Transfieren a una figura ajena la compensación de sus frustraciones. Muy distinto es el caso de Emilio, el protagonista de *El guitarrista*, quien apenas es un adolescente al comienzo de la novela, con una identidad abierta a un horizonte indeciso. A medida que nos adentramos en la obra la figura de Emilio se va recortando entre la de dos interlocutores, el señor Rodó, el huésped de su madre, escritor en ciernes y bibliotecario de la Nacional, y Raimundo Pace, el primo artista de variedades. No me detendré aquí en el caso de Emilio, porque el proceso de construcción de la identidad de un escritor o de un artista está mejor elaborado en el de Tomás Montejo. Sí me detendré, en cambio, por su condición dramática, en la construcción de la identidad de Dámaso Méndez, zarandeada entre la anulación a que la somete el afán del padre, y la avenida tumultuosa del odio a que le conduce su confrontación con Bernardo. La experiencia infantil de Dámaso, acosado por un padre que quiere encontrar en él con toda urgencia un don especial, una predisposición a lo extraordinario, y que lo abruma con expectativas y exigencias inmediatas a las que no puede nunca responder como se espera de él, genera en el niño, pero también en el lector, un permanente estado de ansiedad y de congoja. Dámaso perderá por ese acoso el refugio en su mundo imaginario de zócalos y pequeños descubrimientos a ras de suelo; comprenderá que el idealizado héroe que forja a partir de sí mismo en sus ensoñaciones infantiles, el valeroso Dámaso Molineri, no obtendría sino desprecio en la escala de valores del padre, y lo comprenderá contra sí mismo, pues la

admiración que siente por su padre traduce el desprecio de éste como autoodio; cuando finalmente se presente el intruso, Bernardo, y toda la atención fascinada de la familia gire hacia él, impulsada por el afán del padre, dejando de lado a Dámaso, tan despreciado por los demás como marginado por sí mismo, tan repudiado como auto-repudiado, su conclusión no se deja esperar: "Entre los cuatro han asesinado al niño amable y dulce que yo fui para convertirlo en ese tipo odioso y extraño que ahora soy", piensa (p. 150), y el narrador añade: "Aquella fue la época más indefensa y turbia de su vida. Nunca se malquiso tanto como entonces" (p. 150).²¹ Cuando llega ese momento ya se ha iniciado la cadena bíblica de acontecimientos que conducirá inevitablemente a la ruptura: el padre sentencia como pecado original la falta de afán de Dámaso, a lo que seguirá la condena al mundo exterior y al trabajo, al sudor de su frente; sobrevendrá entonces la salida de la casa familiar, el paraíso de su infancia; al manifestarse la rebeldía del hijo, en forma de reclamación del derecho a su propio salario, se suscitará inevitablemente la violencia, la violencia del padre, represiva y brutal, primero, la del hijo después, "satánica", y con ella la maldición, la expulsión definitiva de la familia, y la salida hacia un exilio que no tendrá ya vuelta atrás.

En la ruptura con el padre y con el hogar familiar se forjará un nuevo cambio de identidad de Dámaso, que dejará de tener al padre como referente para tener a Bernardo, el intruso. Dámaso cobra conciencia de ello por medio de una historia bíblica, que se aplica como una parábola, la de los hijos de Isaac, Jacob y Esaú, del libro del *Génesis*, pero invirtiendo el sentido de la misma. Si en el *Génesis* toda la legitimidad del relato se pone del lado del ladrón, Jacob, en la novela de Landero comprendemos la legitimidad del robado, Esaú. "Aquel joven Bernardo era el intruso que venía a suplantarle y a despojarlo de sus bienes, tal como Jacob le arrebató a Esaú la primogenitura por medio del engaño" (p. 106), piensa Dámaso, y esta idea continuará con él a lo largo de toda su trayectoria, en la que irá comprobando cómo el padre pone a disposición de Bernardo todos sus bienes, los que le correspondían a él, a Dámaso, su primogenitura, y cómo Bernardo los va dilapidando,

²¹ Véase esta otra cita: "Ese verano desaparecieron las últimas fantasías autorizadas de la infancia. Todos los héroes y quimeras de la niñez se diluyeron" (p. 131).

haciendo caer la ruina sobre la familia y conduciendo al padre al suicidio. Hay un aspecto de la historia del *Génesis* que Dámaso preserva inconscientemente: la no culpabilidad del padre, engañado por el intruso. Todo el resentimiento de Dámaso se vuelve contra Bernardo, no contra su padre, y a partir de ese momento toda su vida, sus pensamientos, sus sentimientos, sus actos, giran única y exclusivamente en torno a Bernardo. "Yo no he tenido una vida propia desde que dejé de ser un niño", reflexionará más tarde (p. 252). Una voz interior, como la que escucha *El hombre solo* de Atxaga, le va nutriendo de doctrina, de estrategia, de ansia de venganza: alimenta en la soledad y en el exilio su odio, para cuando llegue el día de la venganza. Y en su soledad y en su exilio Dámaso va enriqueciendo la leyenda de Bernardo. Como en *Juegos*, la leyenda del héroe triunfador es el fruto de una colaboración a distintas voces: son las mentiras sobre su vida gloriosa que Bernardo cuenta desde la distancia a su familia, que magnifica el padre de Dámaso y que le transmite a Dámaso siempre con un relato crédulo y enigmático la madre, pero también Dámaso fabula por su cuenta: es él quien sospecha que su padre es el amante de Águeda, la madre de Bernardo, quien convierte así a Bernardo en su hermanastro, acercando su situación a la historia bíblica, quien se recrea en la interpretación de los amores de Bernardo y Natalia como un incesto, quien añade no poco énfasis a los triunfos de Bernardo. El Bernardo resultante es un nuevo Faroni, co-creado por la imaginación de su inventor y por las expectativas de sus espectadores.

Pero en *Juegos*, Faroni es objeto de culto, mientras que aquí Bernardo lo es de odio y de venganza. El enfrentamiento final de Bernardo y Dámaso, tras la escala al piso del conserje, neutraliza esa venganza. Es el último giro en la identidad de Dámaso, y como los anteriores surge de un hacerse entre otros, entre Tomás Montejo, el amigo que le hace comprender otras formas de la desgracia, y entre Bernardo, cuyo relato cara a cara desmigaja su leyenda, muestra toda la triunfal mentira de su vida y su miseria real, una miseria inducida en él, como en Dámaso, por el afán delirante del padre, al que no supo o no pudo o no le convino resistir, y por cuya corriente turbulenta aceptó dejarse arrastrar. Toda su mentirosa leyenda, no obstan-

te, es como el falso y suntuoso decorado de una verdad medular, la del amor idealizado entre Natalia y Bernardo, inmune a la desdicha, engrandecido a lo largo de toda una vida de fracasos, y finalmente golpeado aunque no anulado por la tragedia. Al lector le acude a la memoria aquel *Amor en los tiempos del cólera*, de García Márquez, pues comparte con él su desmesura heroica. En la confrontación de la leyenda creada por Bernardo y Dámaso con la realidad de sus vidas se genera, una vez más en la obra de Landero, la posibilidad de un desenlace, que resulta inevitablemente cervantino, pariente próximo del de *El celoso extremeño*. "De pronto el rencor acumulado en tantísimos años se desbordó en un súbito y torrencial acceso de piedad" (p. 395), y Dámaso renuncia a la venganza para encontrar, por fin, "un poco de paz consigo y con el mundo" (p. 396), la que necesita para alejarse definitivamente de lo que hasta entonces ha sido su vida.

En su vasto tratado sobre *La era de la información*, Manuel Castells, al afrontar *el poder de la identidad*²² en las nuevas sociedades, distingue tres modos de construcción de la identidad colectiva. El tercero de estos tres modos, el de la "identidad-proyecto", podría aplicarse también a la identidad personal, adaptando previamente la escala de lo social-colectivo a lo social-personal. En las novelas de Landero no es nada habitual este tipo de construcción de la identidad según un proyecto previo; de hecho, está esbozado en el caso de Rodó, en *El guitarrista*, pero sólo se cumple plenamente en un caso, un solo caso, que por su importancia resulta bien significativo. Se trata de Tomás Montejo, uno de los dos protagonistas de *Hoy, Júpiter*. Tomás Montejo hace su aparición en las páginas de Landero armado ya de un programa de identidad, que vincula su vida al ejercicio de la literatura desde aquel día ya lejano en que, "a los postres de una celebración familiar, de pronto dijo: 'Me voy a mi cuarto a leer'" y se puso a leer *La vida es sueño*. Tenía catorce años, "era invierno y llovía", y él "quitó los ojos de la calle y los puso en el libro: 'Este es mi mundo', se dijo", y "a partir de entonces vivió ya para los libros. Sería lector, profesor, investigador, y quizá hasta escritor. Quizá sobre todo escritor" (p. 27). Al empezar la novela, los primeros pasos

²² Manuel Castells, *op. cit.*

de ese programa ya se han cumplido: tiene veintiséis años, es catedrático de literatura de instituto y prepara una clase sobre *El tío Vanja* de Chéjov, para explicar a sus alumnos algo que le fascina a él mismo: qué pasa cuando no pasa nada. Tiene en perspectiva realizar una tesis de doctorado, que lleva ya muy adelantada, presentarse en dos o tres años a una oposición a la universidad, "y un buen montón de ideas para escribir obras de ficción". Sus diferencias con el Rodó de *El guitarrista* son tan notorias como significativas: Tomás no sublima su pasión literaria ni demora el momento de confrontación con la escritura. Tomás no es un rehén del afán, al menos por lo que respecta a la literatura, otra cosa es el amor. Tomás dispone del contraste de su pasión con la práctica social de un profesor, sus imaginaciones tienen que encontrarse todos los días con las de sus alumnos, y su habitación está llena de carpetas con proyectos de libros. Su vinculación al proyecto es tan completa que hasta el amor lo vive bajo el signo de la literatura: todo cuanto le ocurre tiene referentes literarios, y su desigual relación con Marta, mucho más joven que él y casi completamente iletrada, se construye sobre la seducción por medio de la literatura, pues Tomás saquea incansablemente para ella los tesoros de la historia literaria, que ha adquirido en sus múltiples lecturas, casi siempre pre-contemporáneas, con un empecinamiento que tiene mucho de afán por educarla, para atraerla a su mundo, de una manera que recuerda el afán de los héroes liberales del XIX que confunden el amor con la pedagogía y se esfuerzan inútilmente por reeducar a sus amadas, es más, por reciclarlas ideológicamente, arrancándolas de su ambiente para adaptarlas al propio: es el caso de Pepe Rey y de Rosarito, en *Doña Perfecta*, o el de León Roch y María Egipcíaca, en *La familia de León Roch*, o el de Gabriel Pardo y su sobrina Manuela en *La madre naturaleza*, todos casos desastrosamente fallidos. Pero independientemente de la derivación afanosa de sus amores, me interesa subrayar aquí que Tomás vive todas sus experiencias *sub specie* de literatura, ahormándolas dentro de su proyecto de vida: "Estos son, pues, mis poderes", pensó Tomás, y entonces se sintió de nuevo tan seguro de sí, tan orgulloso de lo que ya había conseguido como de los dones que el futuro le tenía reservados" (pp. 67-68).

Cuando sobreviene la primera crisis, pues su tesis de doctorado no tiene la repercusión que esperaba, suspende las oposiciones a Universidad a las que se había presentado, y además comienza a percibir el desamor de Marta, "se sintió entonces más solo y desvalido que nunca, sin Marta, sin la tesis, sin un futuro prometedor, sin nada de lo que le había otorgado durante años un lugar en el mundo". Entonces, "hizo balance" y, en lugar de romper con su proyecto, o de cambiarlo por otro, lo adaptó a las circunstancias: "Es verdad que le quedaba por jugar una carta, la mejor de todas, que era escribir ficciones. Su verdadera y más secreta ambición". En lugar de volverse contra la literatura se vuelve contra el matrimonio: "No debí haberme casado" (...) El matrimonio le había reblandecido la vocación, y lo había hecho conformista y ridículamente feliz" (p. 120).

Las etapas que siguen no hacen sino reforzar su proyecto, a pesar de los desencantos y fracasos que cosecha. Una de esas escenas satíricas memorables en la obra de Landero es la presentación del libro de ensayo de Tomás, *Las máscaras del silencio*, publicado por una editorial marginal, en los bajos de un cafetín en los que se hacen otras muchas cosas además de la presentación, por un pintoresco editor que no para de rizarse las barbas como si fueran tirabuzones, y que cree que la única supervivencia posible para la literatura es la que le pueden proporcionar lectores como los presentes, amigos "que se reunían aquí casi clandestinamente, como los primeros cristianos en las catacumbas, para officiar el rito primordial de refundar las palabras y devolverlas al barro de las cosas, y así restituir al pensamiento y la literatura el poder mágico y liberador que un día tuvieron" (p. 166). Pero si esta sátira, en la que hay mucho de manifiesto poético, resulta memorable, no lo resulta menos el pasaje de los amores con Teresa, en un apartamento alquilado por días, en el que los amantes celebran su teatralizada lujuria representando a los personajes de *Lady Chatterley's Lover*. El desencanto que sigue a ambas experiencias tampoco modifica el proyecto de Tomás Montejo de ser escritor y de vincular su vida a la literatura. Ni siquiera va a modificarlo el último y más dramático de sus fracasos, el descubrimiento del adulterio virtual de su esposa, que surge precisamente cuando él había

decidido volver a refugiarse en el amor de Marta, y pactar con él su dedicación a la literatura, en un programa que pretendía armónico: "allí comenzaba para él una nueva vida, y se supo con fuerzas y recursos para recuperar a Marta y para retomar, ya sin miedo ni distracciones, su vieja y noble vocación de escritor" (p. 296). "Eso es -se repite como programa- encontrar un equilibrio entre la vida y los libros". Ese es el programa que asume al amparo del horaciano *beatus ille*. La revelación de las cartas y las fotos cruzadas entre Marta y León, al desvelarle que Marta ha llevado durante todos estos años una vida amorosa secreta, ajena por completo a él, de quien se ha desprendido sentimentalmente, destruye ese programa, pero no destruye su proyecto de identidad, a pesar del sufrimiento que provoca. Tomás decide no intervenir en los planes de fuga de Marta, dejar el destino en sus manos, asistir como espectador al desenlace de su propio matrimonio, como si lo leyera en un libro.

A fin de cuentas, como diría el viejo mendigo que en una plaza de Santiago de Chile enseñaba a los paseantes en un telescopio de latón, aún más viejo que él, las estrellas, y cambiaba de astro según los días, de manera que "Hoy, es Júpiter", o la Hidra, o Tucán, o Venus, hoy, en el hoy de Tomás Montejo, Marta se va y él se queda solo. Bueno, las cosas son así, y el Tomás maduro vuelve sus ojos hacia el Tomás de catorce años, aquel que ante *La vida es sueño* había pensado "este es mi mundo" y había decidido dedicarse a la literatura, para ratificarse en su proyecto. "Lo demás, lo que se llamaba vida, había sido sólo un sueño, un paréntesis, y ahora volvía a enlazar con aquella tarde, y con su única y verdadera posibilidad de salvación", la literatura (p. 399). Tomás está en la línea de Rodó, en la afirmación del trabajo literario como respuesta ante los desafíos de la vida pero también de la imaginación, aunque Tomás tiene mucho más elaborada la respuesta que Rodó andaba buscando entre sus muchas incertidumbres. Así que Landero cierra su novela haciendo coger el lápiz a Tomás para empezar a tantear una novela que se le había venido ocurriendo en los últimos días, un relato con dos historias entrelazadas, la de Dámaso y la de Tomás, un libro que tendría cuatrocientas páginas, como el que el lector está acabando de leer, y para el que ya tenía pensado el título, sin duda *Hoy, Júpiter*. "Allí empezaban para él las verdaderas aventuras" (p. 400).

La de Tomás es, más que probablemente, la respuesta más afirmativa al rearme del sujeto que plantea una cierta lectura de la postmodernidad, la apuesta más firme por la construcción de una identidad con fundamento, pero sin pretensiones de universalidad. No es seguro que sea una respuesta definitiva, la novela posterior, la penúltima de Landero, el *Retrato de un hombre inmaduro*, una novela que parece anunciar la transición hacia otros posibles narrativos, deja en el lector la inquietante sospecha de una respuesta mucho más desolada, la constatación de una identidad sometida a los caprichos del azar. Pero habrá que esperar para saberlo. Hoy, Landero. Quizá, otro día, también.