

Rtq. 36.496

Bra.  
Bouatras

# MOSAICO

de varia lección literaria en homenaje a  
José M.<sup>a</sup> Capote Benot



Departamento de Literatura Española.  
Facultad de Filología de la Universidad de Sevilla.  
Secretariado de Publicaciones de la Universidad.

1992

UNIVERSIDAD DE SEVILLA  
Fac. Filología-Biblioteca

Serie: FILOSOFÍA Y LETRAS

Número: 141

— DATOS TÉCNICOS DE ESTE LIBRO —

Composición: Textos realizados en tipo Garamond, cuerpo 10, interlineado 12, realizados en Fotocomposición Textos y Formas

Cubierta: Tapas sueltas forradas en Geltex con termoes-tampación.

Interior: Papel Offset Dunamatt de 80 gr/m<sup>2</sup>.

Encuadernación: Cartoné cosido en cuadernillos a hilo vegetal, realizado en Encuadernaciones Alan.

© Secretariado de Publicaciones  
de la Universidad de Sevilla

© Facultad de Filología

© Departamento de Literatura Española

Printed in Spain - Impreso en España

I.S.B.N.: 84-7405-968-2.

Depósito Legal: SE-1.344-1992

Imprime: Imprenta A. Pinelo

Avda. de las Erillas, 17. Tfno.: (95) 439 25 46  
41900 Camas - Sevilla

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito del Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

## LECTURA E INTERPRETACION DE JUEGOS DE LA EDAD TARDIA, DE LUIS LANDERO

MANUEL ANGEL VÁZQUEZ MEDEL

Junto con los problemas genéricos, estilísticos, temáticos y de grupos o escuelas, el problema de la pautaación cronológica es tal vez el mayor en cualquier investigación histórico-literaria. Ello es consecuencia, simplemente, de la complejidad de algo tan vivo como ese conjunto de fenómenos, realidades y relaciones que conocemos como literatura y cuya naturaleza no nos corresponde ahora revisar o cuestionar. Con todo, parece innegable que, estando todo texto anclado a un conjunto muy vasto de textos culturales, priorizar las relaciones de este texto con aquel otro o con aquella otra realidad, sea por afinidad o por contraste es una operación en la que la intervención del analista (e incluso de cualquier lector) es además de inevitable, decisiva. No hay posible asepsia ante una obra literaria.

Es evidente que un texto también puede ser abordado de forma *aparentemente* descontextualizada: antes se hablaba de aproximaciones inmanentes (como si en lugar de 'habitar' el texto en nosotros pudiéramos asépticamente transitar el lugar del texto). Que esa descontextualización es sólo aparente lo demuestran diversos modos de des-constituciones textuales (no identificar con de-construcciones), ya que todo texto está constituido, precisamente, por todo aquello que no es él mismo, pero que forma parte de él y que al serlo en un juego de nuevas relaciones instaure una nueva singularidad. Todo texto es accesible a partir de aquello que le trasciende: de lo que le une a otros textos (culturales, en sentido lotmaniano) que ya conocemos, y a partir de los cuales es posible construir los significados y proyectar los sentidos (M.A. Vázquez Medel, 1991). Obviar este principio incuestionable es mutilar en su funcionamiento el texto como producto de la serie literaria.

Todo ello es pertinente desde el mismo momento en que nos ponemos ante un texto cualquiera. En nuestro caso, establecer varias propuestas de lectura de una novela excepcional como *Juegos de la edad tardía*, de Luis Landero, exige también algunas precisiones previas. No será ocioso determinar el momento en que su escritura -e incluso su lectura- se produce porque en parte su relevancia significativa (al menos ahora y para nosotros) proviene de ello. Y en este caso, de un modo muy particular como más adelante veremos.

Transcurrido ya más de medio siglo desde la Guerra Civil y abandonada la precariedad crítica de tan sólo hace unas décadas es posible trazar, *grosso modo*, el trayecto seguido por la narrativa española de posguerra. Trayecto, por cierto, nada lineal, en el que varias dimensiones temáticas pugnan con tratamientos distintos, estilos diversos y, en última instancia, tendencias constructivas que dan prioridad sea a la caracterización de circunstancias, a la construcción del personaje, a la progresión de la trama, a la instancia narrativa, al despliegue mismo del lenguaje, a la reconstitución de referentes míticos o fantásticos, etc.

Recordaba Robert C. Spires (1978: 11) en el comienzo de su monografía sobre *La novela española de posguerra* que "La crítica sobre la novela española de posguerra tiende a basarse en dos métodos fundamentales: ofrecer panoramas muy amplios o crear categorías que dejan bastante que desear debido a su estrechez -novela subjetiva, existencial (ista), objetiva, documental, social, neo-realista, selectiva, experimental, intelectual, poética, etc.- y ubicar la obra de cada novelista en una o dos de ellas". Y añadía que a pesar de haber contribuido tales procedimientos críticos a la identificación de las principales obras y de la trayectoria global de la novelística, "falla en un aspecto fundamental: tiende a disminuir la esencia dinámica de las obras mismas y reducirlas a documentos estáticos". Recordemos, por cierto, que para contemplar en su singularidad cada obra literaria Spires se fundamenta en dos principios metodológicos de interés: la agrupación de novelas por décadas y la valoración del lector implícito como instancia reguladora entre lo abstracto y lo real, que permite una interesante observación de la tríada narrador ficticio/ oyente ficticio/mundo ficticio.

Si no fuera porque *realismo* es un rótulo excesivamente genérico para definir tendencias narrativas, sin duda sería el más adecuado para abarcar, conjuntamente, los logros y carencias de los novelistas de la posguerra más inmediata (Cela, Zunzunegui, Delibes, Torrente Ballester, Laforet, Pedro de Lorenzo, García Serrano), algunos de los cuales se aproximan a ese "tremendismo" con que la crítica ha caracterizado la dureza de algunas representaciones de personajes y sucesos. Pero también es el realismo el horizonte de los narradores de los años 50, es decir, los estrictamente denominados "realistas": "es obvio que, a lo largo de los cincuenta, se producen hechos significativos que permiten fijar en esta primera mitad de siglo una frontera que responde a una nueva situación: predominio de una literatura realista, de corte objetivista, atenta a los condicionamientos sociohistóricos del individuo, que se prolonga

hasta bien entrada la séptima década del siglo" (J.M. Martínez Cachero - S. Sanz Villanueva - D. Ynduráin, 1981: 331). Aun sin entrar en los matices críticos entre una llamada novela "neorrealista" y otra social, ni en las bifurcaciones que desde mediados de la década se dibujan, creemos que esa voluntad -algo paternalista- del narrador de poner delante del lector, sea la precaria situación de la clase obrera o del campesinado, sea por subrayar la inmoralidad de una burguesía decadente, le obliga a utilizar recursos y representaciones bastante similares de un narrador a otro.

Pero como la realidad es una construcción cultural, no está nada claro saber cuál sea el **contenido** asignado a un discurso que intenta re-producir *modos y efectos* de realidad (esto es: una escritura volcada hacia la *pragmática* del reconocimiento de lo real; un acto de fe: aquél *verosímil* aristotélico, preferible a algo *verdadero* pero increíble). Bien es cierto que un análisis de las líneas básicas de los argumentos narrativos nos situaría frente a la obsesión por la con-temporaneidad, ante una voluntad rescatadora por parte del narrador de toda la conciencia perdida del hombre en relación con su mundo... Una reflexión sobre la instancia narrativa nos pone casi siempre ante el narrador *omnisciente que se encarna en tercera persona*, aunque cada vez más volcado hacia lo intradieгético; el estilo dialógico resalta la buscada autenticidad, y la relativamente lineal progresión de la trama (no sin anticipaciones y regresos) facilita el juego de una literatura que actúa como conciencia de su época.

La superación de la novela realista no es ni generalizada ni automática. Se ha señalado en numerosas ocasiones que *Tiempo de silencio* de Luis Martín Santos (1961, publicada en 1962) marca el punto sobre el que comienza a articularse un nuevo modo de entender la acción narrativa que, sin renunciar a la expresión de valores más o menos cotidianos, abandona -al menos en lo inmediato- la esfera de representación pública para introyectar mucho más conflictos y problemas. Se trata de una renovación más en los medios utilizados (referentes y construcciones míticas, léxico de extraordinaria riqueza cultural, fina recurrencia de un humorismo distanciador) que en los objetivos fijados, que en parte siguen siendo los mismos, aunque ya revelan un importante cambio de sensibilidad cultural. "La tendencia del realismo crítico se prolonga hasta bien entrados los sesenta e incluso penetra en los setenta, pero su disolución, tras el impacto de *Tiempo de silencio*, se produce en los mismos sesenta" (J.M. Martínez Cachero - S. Sanz Villanueva - D. Ynduráin, 1981: 338). El cambio de rumbo que marca la novela central de Martín Santos coincide, precisamente con el Premio Biblioteca Breve de Mario Vargas Llosa por *La ciudad y los perros* y el inicio del *boom* latinoamericano. Más adelante percibimos el inicio de diversos experimentalismos, entre los que ocupa un lugar destacado la aportación de Juan Goytisolo, el narrador e intelectual más fascinante del medio siglo, con *Señas de identidad* (1966).

A finales de los años 60 se consuma una ruptura que en el caso de un autor tan decisivo en el cambio de escritura como Benet es ya manifiesta en *Una meditación* (1969). "La reconversión de la historia en tragedia y de la vida

privada en destino -afirma Bértolo (1989: 38)- representa la desaparición en nuestra novela de la política como materia narrativa explícita. El mundo que Benet proponía ya no era un ofrecimiento al lector para que éste conociese o reconociese el mundo en que vivía, sino una propuesta ética o estética sobre cómo ser o sentirse en el mundo". Son también los años del *boom* latinoamericano, de los realismos mágicos y de muy diversos modos de *experimentación* narrativa. Que esa experimentación se canaliza por caminos y senderos muy diversos se comprende tan sólo del cotejo de la relación de autores y obras de aquellos años: virajes bruscos hacia la narrativa anglosajona, rentabilización de materiales mítico-culturales y simbólicos, construcción de diversos mundos fantásticos, etc.

Con todas las salvedades que puedan hacerse a una fecha como indicativa de un cambio, parece 1975 y no sólo, aunque sí decisivamente por razones políticas, el gozne de nuevas formulaciones culturales que corresponden a una progresiva transformación de valores sociales en la sociedad española. "Se puede proponer -afirma Sanz Villanueva, 1988: 47- 1975 como el año que cierre el período histórico-cultural de la posguerra, en el que, sin embargo, se ha producido una fuerte evolución desde la autarquía hasta la reivindicación de los valores artísticos de la obra literaria. La de 1975 es una fecha decisiva en la historia política contemporánea de nuestro país y, por lo que se refiere al mundo de la cultura, la del inicio de un proceso que conduce, primordialmente, a la recuperación de la libertad del escritor, no sólo formal, sino interior, espiritual". Bien es verdad que toda libertad se ejerce en un marco de referentes, en relación con los cuales se valida como libertad. En este caso, junto con la caída de las limitaciones del régimen franquista parecen desaparecer también esos referentes y, por tanto, los años siguientes serán de desconcierto y desiguales productos estéticos. Situación, de la que, por cierto, no sólo no se ha recuperado la cultura española, sino que parece común a toda la cultura occidental, dejando a un lado, claro está, mil nuevas formas de fundamentalismos, entre ellos, los literarios. Está claro que lo que parece inútil es toda disquisición acerca de año más o año menos, o el carácter decisivo de tal o cual autor u obra, como, por ejemplo y no sin fundamento, indica Asís Garrote (1990: 327-328): "El cambio de rumbo no sucedió en 1975, sino a partir de 1972, cuando Gonzalo Torrente Ballester publica *La Saga/Fuga de J.B.* Con este libro la novela española regresa a la fantasía y a la acción, como también retorna la literatura europea de este período"

Con todo, este período de tres lustros transcurridos desde el inicio de la transición española puede sin lugar a dudas considerarse como una nueva fase con personalidad distintiva: "Lo más característico de esta nueva novelística es que surge sin aparentes vinculaciones de dependencia de los fenómenos narrativos anteriores, pero, a la vez, sin un proyecto artístico común. Se trata, pues, más de una narrativa de individualidades que de tendencias o grupos. Al menos éstos no se presentan con un carácter programático" (Sanz Villanueva, 1988: 199). Rótulos aplicados sin mucho éxito, por su falta de homogeneidad y

coherencia, a la novela de los últimos años en la voluntad de encasillar son novela fantástica, histórica, de intriga y aventura, poemática, metaficción, autobiográfica o de memorias, novela testimonio o crónica o reportaje...

Eduardo Mendoza y Juan José Millás, que coinciden en 1975 (el inicio de la transición política) en la publicación de dos importantes novelas, *La verdad sobre el caso Savolta* y *Cerberos son las sombras* respectivamente, van a ser para algunos críticos el inicio de lo que genéricamente se ha dado en llamar "narrativa española actual", rótulo que a partir de 1985 se transforma, sintomáticamente, en el de "nueva narrativa española", un fenómeno, al menos sociológico y editorial, en el que es preciso aún que el tiempo y la distancia vuelvan muchas aguas a sus cauces. En tal contexto -larga relación de autores que no vamos a citar- la novela española trasciende también nuestras fronteras. No sólo en la aceptación, sobre todo en Europa, de muchos de nuestros narradores, sino por las propias tendencias constructivas internas de los textos.

Estamos de acuerdo con Ferreras cuando concluye al analizar la novela última: "La novela española, hay que afirmar, ya no es exactamente o puramente novela española, es decir, ya no obedece a circunstancias y medios que le fueron específicos durante tantos años, es y ya, una novela universal en lengua española (y en otras lenguas nacionales) que ya no puede ser medida y así explicada por una sociedad particular o con ciertas particularidades específicas. A partir de ahora, la producción novelesca no puede reducirse a tres o cuatro tendencias que hasta hace algunos años englobaban la producción entera satisfactoriamente. Se impone quizás la búsqueda de nuevos conceptos operativos (clasificatorios) y se impone también la inclusión de tendencias españolas en tendencias mundiales" (J.I. Ferreras, 1988: 153-154).

No está mal -añadimos ahora- que tras una fase de aberrantes encuadres pseudoestructurales y que tras abusar de recetas explicativas de la condimentación literaria, nos volvamos al placer del texto e intentemos, sin soslayar esas interferencias textuales que lo constituyen, apreciar *la diferencia*, en lugar de trazar comunes denominadores que disipan la experiencia literaria.

Aún nos quedan muchos interrogantes por resolver acerca de la especial eclosión de la novela en los últimos años de la década de los 80. Los factores a analizar son muchos: cambio de la situación social y política, mayor libertad no sólo externa, sino interna, al ceder cualquier dogma o preceptiva, la optimización de una clase media más amplia e instalada en el confort que suele ser la consumidora habitual de nuestra narrativa... Pero también cabría postular un motivo mucho más radical que no podemos desarrollar ahora y que no sólo afecta a la situación española, sino a cierto generalizado reverdecimiento de la narrativa en los países (post)industrializados de occidente: el hundimiento del último de los grandes metarrelatos de legitimación -en terminología de Lyotard, que vuelve a poner en su lugar la importancia de los relatos en sí mismos y no como parte de una gramática explicativa de la realidad... Perdidos los referentes y el fundamento, cuestionado el centro como lugar de soporte de las realidades, relatar y relatarnos, consumir relatos, se convierte en una necesidad

vital. Para nosotros, como para Scherezade, permitir la continuidad de relatos es, también, cuestión de vida o muerte.

¿Qué supone, en este contexto, la publicación de *Juegos de la edad tardía* de Landero? Aun señalando, desde el principio, que ha sido una novela de larga gestación y que incluso recoge en sí misma, como integradas y sedimentadas varias de las capas o modos de escritura anteriormente esbozados, vamos a comenzar nuestra reflexión por su fecha de publicación. Marca un término *ad quem* que puede explicar muchas de sus características, aunque como foco de atracción y de tensión. Además, el final de la década de los ochenta supone en parte el apaciguamiento de un auténtico fenómeno no sólo literario sino cultural y social, inexplicable si no consideramos, además de los textos (núcleo fundamental), esa curiosa interacción entre editores, crítica y lectores que queda aún por analizar en detalle. Como afirma Loureiro (Leer, 1990: 8): "Los editores siguen buscando nombres nuevos, pero lo hacen con mayor discreción, conscientes de que, en caso de apuro, pueden echar mano de los que ya hay. Ya no es noticia la aparición de un nuevo autor -salvo que reúna las características de un Landero..." Parece, pues, que ahora podemos aventurar algunas claves que permitan comprender, en un marco ya estabilizado -el de la nueva narrativa española- la irrupción de una obra (casi no sabemos si de un autor, ya que por ahora coinciden) excepcional: *Juegos de la edad tardía*.

### **1989: UNA FECHA CARGADA DE SIMBOLISMO**

Es posible que 1989, en el futuro, sea observado como referente de una concatenación de transformaciones que ni comienzan ni terminan en esa fecha, pero que en ella adquieren un profundo valor simbólico y que marcan el inicio de una determinada conciencia. En efecto, por sólo citar algunos acontecimientos en el orden político internacional, el 20 de enero comienza en USA la "era Bush", el 26 de marzo se celebran en la URSS las primeras elecciones pluripartidistas, el 3 de junio tienen lugar los sucesos de Tiananmen en Pekín, el 4 de junio triunfa Solidaridad en Polonia, el 9 de noviembre cae el muro de Berlín, el 3 de diciembre Bush y Gorbachov celebran la cumbre de Malta sobre desarme y aun antes de finalizar el año Estados Unidos invade Panamá -20 diciembre- ante el silencio internacional y el 25 de diciembre son ejecutados en Rumanía Ceaucescu y su mujer tras el alzamiento del 21. En todas partes comienza a hablarse del fin del comunismo, aunque también del fin de la historia, del arte e incluso, cómo no, de la novela y aun de la literatura... Para España será el año de la Presidencia de la CEE y de la tercera victoria en Elecciones Generales del PSOE. En el orden de la cultura oficial española Rosa Chacel es galardonada con el Premio Nacional de Literatura y el mexicano Carlos Fuentes con el Cervantes. Cela -por fin- consigue el Premio Nobel de Literatura.

1989 parece, además, ser el límite de la capacidad de sorpresa contemporá-

nea. Y aunque acontecimientos más graves y de mayor resonancia que los de este año han irrumpido muy recientemente en el panorama internacional -y aún parece que podemos presenciar otros mayores- lo que diferencia la actitud de la cultura occidental es que ya poco puede sorprendernos. Algo que, por cierto, obligará a retrazar fronteras y límites productivos y operativos en el ámbito de una ficción imprescindible para la construcción artística pero que parece hoy más que nunca excedida por una realidad casi tan fictiva e inevitablemente discursivizada.

Sin convertir la siguiente relación en un catálogo, pero para que nos sirva de punto de referencia en nuestra reflexión sobre la novela más reciente, 1989 es el año en que se publican *La isla inaudita*, de Eduardo Mendoza; *En la penumbra*, de Juan Benet; *Beltenebros*, de Muñoz Molina o, incluso extendiéndonos al ámbito de la literatura latinoamericana *El general en su laberinto*, de García Márquez. O lo que es igual: obras que sin carecer de importancia añaden poco a la importante trayectoria narrativa de sus autores. Incluso, en algún caso significan un ostensible paso atrás. Por lo que se refiere a la avalancha de títulos en los varios procesos de promoción editorial de este año, es preciso recordar *Crónica del rey pasmado*, de Torrente Ballester, que nos sigue demostrando que, sin entrar en si nueva o no, sigue sabiendo hacer buena y divertida narrativa; *Todas las almas*, del benetiano Javier Marías; *La tierra será un paraíso*, selección de cuentos de Juan Eduardo Zúñiga; *El fulgor de África*, de Francisco Umbral; *Brasas de agosto*, de Luis Mateo Díez; *Historia de no*, de Mercedes Soriano; *Perros verdes*, de Agustín Cerezales; *El mecanógrafo*, de Javier García Sánchez; *Queda la noche*, de Soledad Puértolas, Premio Planeta del año; *La gran ilusión*, Premio Anagrama, de Miguel Sánchez-Ostiz; *El mayordomo miope*, de Javier Tomeo... Relación que podríamos ampliar considerablemente, sin olvidar dos importantes novelas respectivamente en catalán (*Camí de sirga*, de Jesús Moncada) y euskera (*Obabakoak*, de Bernardo Atxaga). Y a pesar de esta cantidad que destila también excelente calidad, parece que, por una vez, los Premios de la Crítica y el Nacional de Literatura habían distinguido la mejor de todas las novelas publicadas en español en 1989 y una de las mejores de las últimas décadas: *Juegos de la edad tardía*.

*Juegos de la edad tardía*, que escapa a cualquier adscripción y que rehúye cualquier afinidad directa con la narrativa última, -que con todo transita en técnicas y recursos por sus páginas- es, antes que nada y por encima de todo, al margen de consideraciones críticas, una obra que nos reconcilia con el placer de la literatura, que nos hace sentir la densidad de la palabra, que nos arrastra en su saber contar, pero a la vez en saber perspectivizar por mecanismos muy sutiles lo que se relata, y que sabe transcender y volver en un juego metanarrativo sobre lo narrado. Una novela que lleva a su centro mismo no sólo el suceder y su caracterización detallista (a veces excesivamente ausente) como sucede con ciertos tipos de realismos, no sólo los actantes y su proceso de construcción como personajes singulares, no sólo el despliegue mismo de la

escritura y la capacidad de pensar sobre ella, sino todo eso unido, desde la transparente construcción verbal y en el más difícil, pero más auténtico campo de confrontación de lo literario: el que revela las relaciones y las frágiles fronteras entre lo real y lo imaginario.

### JUEGOS DE LA EDAD TARDÍA: APROXIMACIÓN EXTERNA

De Luis Landero, el autor de los *Juegos de la edad tardía*, sabemos bien poco, aunque para nuestro interés literario, lo suficiente: que nació en Alburquerque (Badajoz) en 1948, en el seno de una familia humilde de campesinos, que emigró a Madrid en 1960; que ha llevado una vida azarosa -de trotamundos, han afirmado algunos críticos, destacando el paralelismo con algunos narradores norteamericanos- en la que el objetivo primordial de ganarse la vida diariamente se ha ido alcanzando como aprendiz en un taller mecánico, repartidor en una tienda de ultramarinos, auxiliar administrativo en una central lechera y luego en otras oficinas y talleres... A lo largo de dos años, durante diez horas diarias trabajó profesionalmente como guitarrista, porque no soporta los horarios ni los jefes: "fui un guitarrista aceptable -confiesa a Javier Goñi (1990: 30)-, pero tenía siempre muy claro que mi verdadera vocación era la de escribir. Luego me hice profesor porque ésa era la actividad, entre las que encontré, que menos dañaba mi afición literaria". En efecto, cursó Filología Hispánica y fue Profesor ayudante de Filología Francesa en la Universidad Complutense de Madrid para, finalmente, enseñar lengua y literatura españolas en un Instituto de Bachillerato, también en Madrid.

Landero, que afirma escribir desde los catorce años "porque ésa es la única manera que tengo de ser razonablemente feliz", hizo un pacto consigo mismo a los quince: "seré escritor por encima de todo". Cualquier lector de los *Juegos* adivina en estos datos mínimos un cierto trasfondo biográfico de la novela (especialmente en algunos fragmentos, como la llegada de Gregorio niño con su tío Félix a la ciudad, o el trabajo de Olías en una tienda de ultramarinos), al igual que vemos en su propósito una versión personal del *afán* tal como se formula en la novela. Hay que reconocer que ese afán se ha realizado, también en los límites de lo que él mismo define como *edad tardía*, y que, por ahora parece que no ha cedido en su rigor consigo mismo, ante las demandas editoriales, demostrando que es un escritor "obstinado, lento e inseguro". Tal vez una de las pocas fórmulas en la actualidad para ser un buen escritor y superar, en capacidad de permanencia literaria, el curso de la moda que el propio Landero reconoce como una de las causas del éxito de su novela.

Es innegable que la azarosa experiencia personal, que proporciona material de primera mano para la construcción de personajes, ambientes y sucesos, está presente en una novela escrita durante años de trabajo solitario, al margen de la urgencia del día, si bien esa presencia queda difuminada por el tejido del discurso narrativo. Toda la crítica lo ha reconocido: "la novela tiene la seriedad

de estar hecha sin premuras ni obediencia a las modas. El trabajo de su prosa obedece a un estilo personal cuya actualidad radica en su falta de actualidad, en su confianza en los hallazgos propios y en la serenidad con que los explota sin atender a más voces de sirenas que la que le dictan sus fantasmas”, afirma, por sólo citar un crítico, Paco Marín (1990: 70). Igualmente vemos en su conocimiento como lector e incluso como profesor de literatura otro de los ingredientes básicos de un texto en el que la intertextualidad literaria adquiere un papel central.

Landero ha explicado en algunas de sus entrevistas aspectos de interés para comprender, desde fuera, mejor el alcance de la génesis de su texto: “Creo -confiesa a Satué (1989: 32)- que empecé a los veinte años. He encontrado cuadernos de esa época donde ya aparece el germen de la novela, y ya ha llovido desde entonces. Fue un tema que me vino impuesto. No lo elegí yo. Bueno, elegí algunas cosas, pero hay algo que viene y se impone. El germen era la historia de un hombre maduro, otoñal. Un hombre que camina por una ciudad. Yo le veía como a tantos, llegar a una ciudad que representa la tierra prometida, dentro de una familia de emigrantes como la mía. Hombres que luego acabaron en la Colza, el alcoholismo, el paro, la delincuencia. Siempre me llamó la atención esta clase de personas cargadas de anhelos juveniles. Personas que luego te encuentras, derrotados. Pero derrotados en el sentido más digno del término. En proporción con las ilusiones que tuvieron”.

Sobre los avatares de publicación de la obra, que también revelan algunas características de la sociología literaria del día, no vamos a insistir mucho: enviado el texto, al parecer sin contactos, a tres editoriales, Landero recibe de una de ellas una respuesta absurda y petulante; Pere Gimferrer -con el que mantuvo un contacto positivo- retuvo algún tiempo el texto y le pidió que redujera la novela; finalmente, Beatriz de Moura, la editora de Tusquets, no sólo impulsó la edición del texto, sino que se comprometió en una carta personal dirigida a los críticos, cuyo contenido glosa Goñi (1990: 29): “una carta, en la que contaba, personificando el relato, cómo había recibido ese manuscrito, cómo torció el gesto por el volumen de páginas, cómo se lo llevó a casa, cómo se olvidó de dormir enfebrecidamente sumergida en su lectura, cómo envidiaba, por último, al crítico, que todavía tenía sin probar aquel placer... El crítico leyó, pues, y vio pronto que la editora no exageraba, que *Juegos de la edad tardía* era una estupenda novela, llena de mentiras y de ficciones, de risas y juegos, de literatura y de vida; una novela desmesurada, con caídas y balbuceos, con acelerones y despegues increíbles. Una novela, en fin, que te reconciliaba con la literatura”. Una novela, concluimos en estas líneas para una aproximación externa, que nos reconcilia de manera activa con la literatura. Una novela nada fácil, pero profundamente gratificante. Un texto que vuelve a poner en su sitio la ecuación entre esfuerzo y placer, que ni necesariamente guardan una relación directa como quieren los experimentalismos narrativos, pero tampoco inversa, como parecen propugnar algunos narradores ya tiranizados por la facilidad de la captación televisiva. Una obra que ha

alcanzado, a los dos años de su publicación, la decimotercera edición y que comienza a ser traducida -jarduo trabajo para los traductores!- a los principales idiomas.

### FÁBULA E HISTORIA EN LA CONSTRUCCIÓN NARRATIVA DE JUEGOS DE LA EDAD TARDÍA

El atlas anatómico que dibuja la narratología estructural para el análisis de textos narrativos sigue siendo de gran utilidad, a pesar del reconocimiento ya comúnmente admitido de que las capas singularizadas son *simulacros* que no se corresponden plenamente con la realidad, precisamente porque desvinculan de ella nexos que si facilitan (o trasladan) la comprensión, hacen perder el sentido de un conjunto que, por el contrario, permanecía impenetrable al análisis.

No deja de ser curioso que, al presentarse la secuencias de actantes, acciones, espacio y tiempo, que constituyen los elementos básicos de la **fábula**, a través de un discurso, por esquemático que sea, lo que tenemos en cualquier análisis narratológico, cuando se postula el soporte que constituye la fábula, es un nuevo microdiscurso narrativo, que privilegia o silencia elementos textuales propios de la obra total.

Comparemos dos presentaciones del contenido narrativo secuencial (nivel de la fábula) de nuestra obra. Veamos, primero, por su carácter paradigmático en la relación de las instituciones literarias, el *paratexto* que constituye la autopresentación del libro: "*Juegos de la edad tardía* narra la vida de Gregorio Olías, uno de los personajes literarios más apasionantes de los últimos tiempos. Tras una juventud marcada por la soledad, un amor frustrado y el firme deseo de legar una obra poética a la posteridad, Gregorio llega a la madurez arrastrando una lánguida y monótona vida matrimonial y un rutinario trabajo como administrativo en una empresa de vinos y aceitunas. Pero, cumplidos ya los 46 años, de pronto su vida experimenta un vuelco *inexperado*. Su relación telefónica con Gil, un modesto y soñador empleado de la firma destinado en provincias, permite que Gregorio se convierta en un personaje imaginario, Augusto Faroni, símbolo de lo que ninguno de ambos interlocutores telefónicos ha conseguido llegar a ser: ingeniero y poeta, triunfador, culto, políglota, audaz en el amor y de ideas progresistas. Sin embargo, la realidad impone su implacable presencia cuando repentinamente Gil decide acudir a la gran ciudad para reconocer al venerado Faroni... Una extraordinaria novela cuya capacidad de invención y su calidad literaria describen magistralmente un sutil juego de fracasos y victorias, de ilusiones perdidas y recuperadas, de , en definitiva, la misteriosa metamorfosis entre sueño y realidad que constituye la vida misma" (Solapa de la ed. cit.). Es evidente que ningún narratólogo podría suscribir tal representación de la secuencia de acontecimientos. En primer lugar porque, con la intención ocultadora de no manifestar desenlaces, se nos obvia práctica-

mente toda la parte tercera, precisamente aquélla en la que el mundo de la ficción (diríamos mejor: del imaginario) transforma el mundo de la realidad. En segundo lugar porque, como ya hemos indicado y volveremos a insistir sobre ello, en esta obra el argumento no puede suplir el tejido discursivo de la trama.

Algo de esto se insinúa en la presentación del contenido de la obra, como se verá, manifiestamente distinta, que esboza M<sup>a</sup> Dolores de Asís (1990: 407-408): "La historia que narra Landero es la explicación del título, los juegos de la edad tardía de los dos coprotagonistas, Gregorio Olías, y Gil, el primero un oficinista gris que ya entrado en la cuarentena tiene la oportunidad, gracias a Gil, a quien conoce un día por teléfono, de convertirse en la figura del intelectual inquieto con que había soñado en su juventud; Gil, un hombre también maduro, que se apoya en Gregorio para dar rienda suelta a la idealización de lo que también él hubiera querido ser. La impostura de Gregorio, convertido en Faroni, una patética caricatura del artista trasnochado, da pie a los sueños de Gil, quien va complicando el enredo. Pero la trama y el juego de la imaginación esconden otros significados que el lector va recomponiendo a medida que pasan las páginas de la novela".

En este caso, las referencias simplificadoras del contenido apuntan a la parte segunda de la obra, pero soslayan prácticamente la primera y la tercera.

Y es que el problema de determinar en esta obra las "funciones nucleares" radica en la consideración que el analista otorgue a su propia determinación genérica: como novela de acción podemos reparar en los acontecimientos; como novela psicológica, en las actitudes de los personajes ante aquéllos; como novela con elementos mágicos y fuertemente simbólicos, en el papel del azar y la casualidad; como novela poética, en la capacidad autorrepresentativa de la palabra; como metanovela, en el propio despliegue de la construcción sobre lo construido y viceversa... Pero en ello radica, a pesar de numerosos pasajes extremadamente lejanos de lo que podemos considerar nuestra experiencia cotidiana, la sensación de vida ante este texto en el que, a pesar de la toma de partido inevitable del narrador, todo queda por dirimir, y en cada momento ignoramos a qué motivaciones, hechos o acontecimientos precedentes atribuir los subsiguientes. Nada más lejano a esta obra que la mera linealidad narrativa, incluso en aquellos remansos de tensión textual (pocos) en los que vamos adivinando qué va a suceder a cada momento. Recurso narrativo, por cierto, que permite el contraste con la imprevisibilidad radical en la sucesión de los acontecimientos.

Llegados a este punto, volvemos a defender, de nuevo, el valor heurístico de una narratología reinterpretada desde la hermenéutica: no todos los hechos son igualmente significativos. El propio texto instaura una jerarquía. Como también hay una jerarquía narrativa, que dosifica los acronismos a través de la técnica del *flash-back*, pero que nunca organiza secuencias anticipativas de importancia.

Es evidente que la fecha del 4 de octubre (determinación temporal) y el abandono de su trabajo y su casa ante el temor de ser localizado por Gil

(determinación funcional) actúan como punto de inflexión entre el nivel de la fábula y el nivel de la narración y, a la vez, como elemento especular en el que todo comienza a invertirse en el universo de lo real, ya que otra inversión se ha producido previamente (parte segunda), merced a las relaciones entre Olias y Gil. Ya sabemos que el 4 de octubre es la fecha en la que el narrador comienza el relato (fecha del relato, aunque no de la narración, situada posteriormente), para cubrir, luego, todo el espacio de la experiencia infantil y adolescente, hasta que Gregorio se promete con Angelina y se traslada a su casa: "Y Gregorio rompió definitivamente con la indigencia del pasado y se entregó a un presente donde la dicha excluía la intervención de la memoria". Llegamos así al final de la parte primera. También nos encontramos con esa fecha -desfile en honor del Caudillo- cuando entramos en la parte segunda, si bien es cierto que en la pauta de los dos niveles de la fábula y de la narratividad es en el capítulo XV y su tránsito al XVI, que marca, precisamente, el comienzo de la parte tercera, cuando retomamos el instante de la linealidad cronológica en el relato.

Un análisis pormenorizado de este entrecruzarse de acciones e interpretaciones, nos dará la clave de ese juego entre ficción y realidad, realidad ficcionalizada o ficción realizada, que constituye el fiel mismo del texto desde todos los procedimientos literarios posibles, y especialmente desde aquéllos que instauran a la vez la distancia de la ironía y de la parodia y aquellos otros que, simultáneamente provocan una proximidad de la que surge la ternura, la comprensión y la indulgencia. Un juego en el que inevitablemente el lector queda prendido como algo más que un simple espectador externo de acontecimientos, para dar soporte propio a ese espacio insinuado de acciones y visiones de la existencia.

### **DIMENSIÓN METANARRATIVA E INTERTEXTUALIDAD**

La novela de discurso reflexivo, instaurada por Juan Goytisolo, se caracteriza, a decir de Ferreras, "por utilizar el lenguaje no como descripción, sino como reflexión", lo cual no significa que no exista progresión narrativa, sino que incluso ésta queda subsumida por un nivel superior en el que aparece un tono meditativo serio y riguroso, poco adecuado para el uso de la ironía y de la parodia y que en ocasiones, al volverse en una meditación específica sobre la creación literaria y sobre la novela misma, nos sitúa ante la metanovela. *Juegos de la edad tardía* es, hasta cierto punto, una novela de discurso reflexivo, pero no con la evidencia, la exhibición o el ensayismo de textos de la década precedente. Discurso reflexivo que se ha integrado a veces con la acción misma de forma admirable, demostrando en el entramado del texto que, siempre, quien habla en abstracto está en el fondo pensando en concreto.

"Una de las corrientes características de la modernidad novelística de los últimos años -afirma A. Basanta, 1990: 75- ha sido la metanovela o novela

especular, que consiste incluir la narración misma como centro de atención del relato. En la metaficción la novela se vuelve sobre sí misma: el texto narrativo ofrece el resultado final y a la vez el camino que ha llevado a él; se cuenta una historia y también los problemas planteados en su narración. Se trata, pues, de una simbiosis de creación y crítica en unas obras en las que se inserta la literatura dentro de la literatura". Que lo que llamamos metanovela -o metanarrativa-, al igual que la dimensión metapoética de la poesía o metadramática del teatro sea una característica de la salida de la modernidad parece innegable. No se trata sin embargo de una dimensión constructiva nueva en la articulación del nivel de la fábula y el nivel de la narratividad resueltas en el plano discursivo. En el origen mismo de la novela tal como se nos ha caracterizado genéricamente en los últimos cinco siglos está presente la dimensión metanarrativa, y me atrevería afirmar que, a pesar de la sofisticación en el juego constructivo de la novela contemporánea ningún relato ha conseguido superar en ello al *Quijote*.

*Juegos de la edad tardía*, tanto por su carácter de novela reformuladora de los parámetros de la modernidad como por su estirpe cervantina, se teje en una lanzadera en la que no puede estar ausente la preocupación autoenvolvente de la literatura. Sólo que hemos de precisar en qué sentido y con qué características diferenciales se presenta aquí una metanarratividad y aun una obsesión por la poesía que pertenecen al núcleo mismo de la experiencia de estos *Juegos*.

Frente a modelos reductivos de lectura e interpretación de textos estamos convencidos de que la *aisthesis*, que una obra literaria activa, requiere la existencia de un contexto artístico en el que sea posible una convención de esteticidad y se vertebra en tres grandes subprocesos: uno *poético-productivo* vuelto hacia su correlato *estético-receptivo* y el subproceso *distribuidor-difusor* como gozne o regulador de dos modos de relación con un objeto que se constituye en *objeto artístico* (cf. R. De la Calle, 1981: 39 y ss.).

Plantearnos una somera aproximación a *Juegos de la edad tardía* desde la dimensión poético-productiva supone postular, guiándonos de ciertos indicadores internos o externos, relaciones *transtextuales* de la novela con otros textos y al menos aquellos que constituyen referencias básicas y relaciones latentes activadoras de dimensiones significativas.

Veamos un ejemplo: inicio de la novela de Landero: "La mañana del 4 de octubre, Gregorio Olías se levantó más temprano de lo habitual. Había pasado una noche confusa, y hacia el amanecer creyó soñar que un mensajero con antorcha se asomaba a la puerta para anunciarle que el día de la desgracia había llegado al fin: '¡Levántate, pingüino, que ya se oyen cerca los tambores!'", le dijo (p. 11). Comparémoslo con el comienzo de *La Metamorfosis* de Kafka: "Al despertar Gregorio Samsa una mañana, tras un sueño intranquilo, encontróse en su cama convertido en un monstuoso insecto". Es cierto que no cabe extremar paralelismos, pero la coincidencia del nombre parece algo más que casual, el inicio del relato al amanecer, el sueño intranquilo de la noche

anterior, el proceso de animalización, aunque no en sentido estricto, sino como giro coloquial en el caso de Olías... Mucho más importante que las referencias de detalle lo es la evaluación macroestructural: *Juegos de la edad tardía* es una novela de metamorfosis, como veremos más adelante. El propio Landero reconoce su predilección por Kafka, entre otros autores que es conveniente tener en cuenta cuando leemos su novela: "He frecuentado los clásicos, y sigo haciéndolo, y me apasiona la novela del XIX. Del XX, ¿qué podría decirte? Por citar algunos nombres: Proust, Camus, Kafka, Hermann Broch, Thomas Mann, Conrad, Virginia Woolf, Joyce, Sherwood Anderson, Faulkner, Scott Fitzgerald, Lampedusa, Calvino, Torga, Valle Inclán, muchos latinoamericanos" (J. Goñi, 1990: 31). De entre los narradores españoles actuales, cita Landero especialmente a Mendoza, Muñoz Molina, Llamazares, Zúñiga, Azúa y Vila-Matas.

El análisis de la transtextualidad en *Juegos de la edad tardía* ha de revelar procedimientos, recursos e influencias fascinantes que ya adivinamos desde la primera lectura. Así, por ejemplo, una parte considerable del campo de remisión de experiencias, de evocación entre el autor y el lector implícito están constituidos por el común nexo literario. Ya desde las primeras páginas, para establecer esa complicidad imprescindible para que nos representemos las cualidades del edificio en que quedaba instalada la Academia B.A. Comercial System, en la que Gregorio conoció a Angelina, se nos dice que era "un inmueble de historia y ambiente galdosianos" (p. 15). Más adelante, se adopta el estilo formulario de la enciclopedia, el más extraordinario de entre los tres libros que encomendaría el tío Félix a Gregorio, además del diccionario, en el que vienen todas las palabras, y el atlas, "porque trae por orden alfabético todos los conocimientos de la humanidad, desde sus orígenes hasta hoy" (p. 24). Platón, Aristóteles, Santo Tomás, Kant, Hegel, el *Majabavata* y el *Ramayana*, (p. 259) Ernest Hemingway -en cuyo nombre se falsifica el prólogo a los *Versos completos de la vida artística*-, Cabeza de Vaca o Hernán Cortés, son algunas de las muchas referencias culturales directas. Además, en juegos de intertextualidad implícita, podemos leer versos de Fray Luis o de Garcilaso... Toda la obra ha quedado densificada por un mundo de referencias culturales y literarias, a veces innegablemente sometidas a la parodia, de entre las cuales las de motivo o tema religioso, y especialmente la interdiscursividad con la Biblia, nos parece notoria.

## EL NIVEL DEL DISCURSO: LA DENSIDAD DE LA PALABRA

Ya hemos indicado en varias ocasiones que, para nosotros, el valor literario y estético de *Juegos de la edad tardía* no radica sólo en la construcción de una fábula en la que las acciones -y los actantes en su intrínseca dimensión actancial- así como las coordinadas espacio-temporales no son, precisamente, lo más decisivo. Como tampoco nos encontramos con complicadas vertebraciones en el nivel narrativo en el que la fábula se transforma en historia. Es más,

quizás este narrador extradiegético, narrador en tercera persona, narrador no omnisciente, sino *narrador-con* el personaje principal, Gregorio Olías, no constituya el punto más fuerte de la novela, aunque su transparencia, la capacidad de transferir el estilo indirecto a directo o viceversa, le constituyen en la instancia imprescindible para hacer fluir la palabra. En efecto, estamos ante una novela más del *decir* que del *actuar*, o mejor aún, en la que el decir implica y transforma las actuaciones de modo prodigioso y casi mágico, a la vez que vuelve a reinterpretar cada suceso. ¿Novela *hermenéutica*, interpretativa? Hasta cierto punto, sí, aunque sólo este aspecto requiere una reflexión monográfica específica.

Tal vez la profusión -en cantidad y calidad- de la novela última nos ha hecho olvidar que novela es literatura, esto es, búsqueda de valores y emociones estéticas a través de la palabra. Paladeo de la palabra en acciones, personajes, tiempos, lugares, situaciones, reflexiones, etc. Así lo ha reconocido Landero en las "Jornadas de Novela Actual": "Hay que enamorarse de continuo de las palabras, olerlas, tocarlas, gustarlas, verlas y oírlas estableciendo con ellas una relación apasionada y personal. Si las palabras se gastan es porque tenemos un conocimiento superficial y neutro de las cosas. Cuando se conocen bien y apasionadamente las cosas o se las imagina con vigor, los nombres no se gastan jamás". Y, es cierto, percibimos en *Juegos de la edad tardía* esa dimensión de la palabra como *enérgica*, en sentido humboltiano, y no sólo como *ergon*, como mero producto y disponibilidad neutra de un pacto en el que la palabra no quedara con la huella de quien la usa.

Tal vez, por ello, una de las dimensiones más notables de *Juegos de la edad tardía* sea su capacidad polifónica, el *dialogismo*, en sentido bajtiniano, en el que cada personaje queda construido no sólo por su actuar, sino sobre todo por su decir, por los temas, construcciones y elementos recurrentes de su despliegue verbal.

No deja de ser iluminador a este respecto que cuando en el núm. 44-45 de *El Urogallo* piden a Landero que cuente algunos sucesos de su vida, nuestro autor se vuelve hacia la palabra y los vertebramos en torno a tres enunciados suficientemente ilustrativos:

- 1) El lenguaje como poder de dominación.
- 2) El lenguaje como belleza y evasión.
- 3) El lenguaje como seducción.

Y concluye su reflexión indicando: "Así que yo descubrí la literatura como *arte instrumental*: para intentar transformar la realidad, para huir de ella y para trampearla".

Tal vez no exista mejor explicación que ésta acerca de la capacidad de fascinación que despierta este texto en cierto tipo de lectores con un horizonte de expectativas que coinciden con el despliegue que las va consumando. Toda literatura mide sus fuerzas con la realidad, que en cada momento es y se vive de un modo distinto. Que a finales de la década de los ochenta, en las puertas mismas del cruce del milenio se abra un portillo, por exiguo que sea, a la

esperanza no es poco. No. El hombre no tiene por qué aceptar resignadamente nada de lo que le ha sido dado. Tiene pleno derecho a transgredir el *fatum* como imposición, al menos en el mundo de sus sueños. Pero no debe confundir los marcos en los que su ilusión -su juego- se proyecta. El corolario es claro: toda realidad puede terminar ficcionalizándose y toda ficción puede terminar por convertirse en realidad... El drama radica en que una realidad ficcionalizada pierde el peso y la consistencia de lo real a lo que -más o menos- está anclada, para pasar a depender de un mundo interior en el que (aunque sea compartido) es más difícil la intersubjetividad, y en el que no deja de ser realidad pero, ficcionalizada, se hace frágil, y a veces peligrosa. Por el contrario, la ficción realizada, volcada al mundo no sólo de nuestros sueños y nuestra experiencia, sino también hacia el de los demás, gana peso, pero ese peso mismo puede aplastarnos y anularnos y -además- provoca un profundo vaciamiento.

Por eso Gregorio Olías puede ser -a su modo- anodinamente feliz inserto en un conjunto de relaciones ya esclerotizadas y muertas, al menos mientras no tenga conciencia de ello... Había sido un niño y un joven con sueños, pero en la niñez y en la adolescencia los sueños son un imperativo propio de nuestra misma realidad, toda ella proyecto... En su vida de oficinista sin otras aspiraciones, de matrimonio convencional -con suegra pintoresca incluida-, de actividades que se repiten una y otra vez sin un avance y sin una modificación, Olías intenta, jornada tras jornada, arreglar un reloj que nunca marcha...

Despertados sus sueños por una expectativa externa -Gil- que pronto él mismo va interiorizando, recupera el sentido mismo de la ilusión y de la felicidad. Diríamos que Olías es plenamente feliz cuando puede mantener sin conflicto dos planos en su existencia: el Olías oficinista, casado y monótono en el nivel del mundo intersubjetivo y práctico; y el Faroni, poeta, intelectual progresista e ingeniero, viajero y seductor, joven y activo en el mundo de la fábula que va urdiendo él mismo para su oyente, para su lector Gil, en un universo que no puede tener interferencias con el otro.

Por eso la desgracia se desencadena cuando se rompen las fronteras entre realidad y ficción y, huyendo de la ficción, Olías/Faroni fugitivo, ficcionaliza la realidad...

La salida, pese a lo que algunos críticos indican -y a mi juicio también es de lo más débil de la novela-, tal vez no podía ser otra: o el suicidio en el plano de la realidad, ante la incapacidad de mantener esa sostenida ficción a dos de Augusto Faroni / Dacio Gil Monroy; o el suicidio en el plano de la ficción -con el consiguiente daño al Gil de la realidad y al propio Olías-, o, finalmente, tal como se nos presenta, esta huida en la que la realidad puede ser reescrita de un modo nuevo, al precio de romper con todo lo anterior y lanzarse a la deriva de la incertidumbre. Pasado el tiempo, este nuevo personaje que ya no es Augusto Faroni, porque ha tenido que deshacerse de él en la huida, pero que ya tampoco puede ser para los demás Gregorio Olías, es bautizado por Gil como Lino Uruñuela...

Sólo que -y eso no constituye ya el contenido de la novela, aunque ahí podríamos postular cierta circularidad-, pasado el tiempo, la ficción, tejida sobre la realidad, puede volver a anquilosarse y requerir, como siempre, nuevos sueños. De ahí la necesidad de narrar, de ahí la necesidad de oír relatos...

## LO REAL Y LO IMAGINARIO

“Creo que las relaciones entre lo real y lo imaginario (o, si se quiere, la indagación de los límites de la realidad) es el tema central de la literatura y de la filosofía, y en él cabe casi todo lo demás”, declara Landero a Javier Goñi (1990: 30).

En efecto -y con ellos concluimos este breve programa o propuesta de lectura que nos comprometemos a desarrollar en detalle- lo que resta en nosotros tras la lectura de *Juegos de la edad tardía* son numerosas preguntas acerca de la naturaleza de la realidad, sobre la consistencia del marco en el que se desenvuelve nuestro vivir cotidiano, en torno a las razones por las que renunciamos a todo aquello que constituye, como espacio proyectado de nuestra memoria y de nuestra fantasía lo mejor de nosotros mismos. Tal vez al final quede un serio interrogante: la imposición de lo real y la pérdida de elementos de interposición imaginarios para construir nuestra propia realidad acaba destruyendo. Aunque también destruye la impostura de quien quiere desplegar en un universo que no es el suyo y que le opone sus cortantes aristas, los contenidos de la ilusión. Y no olvidemos que *illusio* viene de *ludus*, que *ludus* es juego, y que sin juego no puede haber ilusión. Tal vez, sin ilusión, tampoco pueda existir la vida.

No otra cosa que esto es lo que nos ofrece Landero en esta su primera novela, acerca de la cual hemos trazado posibles recorridos que nos proponemos, en breve, transitar. No en vano esta es una de las mejores novelas contemporáneas en nuestra lengua...

## REFERENCIAS

- Las citas referidas al texto de la obra lo son de la edición de
- LANDERO, L. (1990): *Juegos de la edad tardía*. Círculo de Lectores, Barcelona. Esta edición coincide plenamente con la de Tusquets, Barcelona, 1989/
- ASÍS GARROTE, M. D. (1990): *Última hora de la novela en España*. Eudema, Madrid.
- BASANTA, A. (1990): *La novela española de nuestra época*. Anaya, Madrid.
- DE LA CALLE, R. (1981): *En torno al hecho artístico*. Fernando Torres, Valencia.
- EL UROGALLO: *La avalancha española (narrativa última)*. Mayo 1989.
- FERRERAS, J.I. (1988): *La novela en el siglo XX (desde 1939)*. Taurus, Madrid.
- GOÑI, J. (1990): "Luis Landero & José Luis González Sainz", en *El Urogallo*, 44-45, Enero-Febrero 1990, pp. 67-70.
- GOÑI, J. (1990): "Luis Landero. Imparable como un alud", en *El Urogallo*, 52-53, Septiembre-Octubre 1990, pp. 28-31.
- LEER (1990): *Cinco años de narrativa española (1985-90)*. Extra V Aniversario, Junio.
- MARÍN, F. (1990): "Toda la vida es sueño", en *Químera*, 96, p. 70.
- MARTÍNEZ CACHERO, J.M<sup>a</sup>. (1985): *La novela española entre 1936 y 1980*. Castalia, Madrid.
- MARTÍNEZ CACHERO, J.M<sup>a</sup> - SANZ VILLANUEVA, S. - YNDURÁIN, D. (1981): "La novela", en YNDURÁIN, D. (ed.): *Epoca contemporánea (1939-1980)*, vol. VIII de RICO, F. (ed.): *Historia y crítica de la literatura española*, Crítica, Barcelona.
- REVISTA DE OCCIDENTE (1989): *Narrativa española actual*. Julio-Agosto. Nº 98-99.
- SANZ VILLANUEVA, S. (1988<sup>3</sup>): *Historia de la literatura española. Literatura actual*. Ariel, Barcelona.
- SATUÉ, F.Y. (1989): "Luis Landero: 'La vida es una derrota continua'", en *Leer*, 26, Diciembre 1989, pp. 31-34.
- SPIRES, R.C. (1978): *La novela española de posguerra. Creación artística y experiencia personal*. CUPSA, Madrid.
- VÁZQUEZ MEDEL, M.A. (1991): *El dinamismo textual (Ensayo sobre la transtextualidad)*. Cuadernos de Comunicación, Facultad de Ciencias de la Información, Sevilla.