

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps.

**ProQuest Information and Learning
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA
800-521-0600**

UMI[®]



Université d'Ottawa • University of Ottawa

University of Ottawa

**Intertextualidad y posmodernidad en *Juegos de la edad tardía* (1989) de
Luis Landero: estrategias para la formación de una identidad textual.**

Alberto Villamandos Ferreira

2467716

Tesis de Maestría

Department of Modern Languages and Literatures

Dirigida por el Profesor Fernando de Diego

Junio 2002

© Alberto Villamandos Ferreira, Ottawa, Canada, 2002



**National Library
of Canada**

**Acquisitions and
Bibliographic Services**

**385 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada**

**Bibliothèque nationale
du Canada**

**Acquisitions et
services bibliographiques**

**385, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada**

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-76645-4

Canada

Abstract

Luis Landero's *Juegos de la edad tardía* was published in 1989, at a time when Spain was passing through a rapid process to reach a complete democracy. After more than forty years of dictatorship, the country was taking part in Postmodernism (e.g., the cultural hedonism of the "Movida" and the creation of a new economic liberalism), having scarcely passed by the project of Modernism.

The purpose of this work is to study *Juegos de la edad tardía* as a paradigm of its age. Located in Madrid in the mid-sixties, the novel presents the story of Gregorio Olías, who tries to accomplish his "afán" to become a poet, a man of action, a cosmopolitan adventurer. With the help of Gil, a salesman desirous of a modern hero to admire, the main character will be reborn into Faroni.

After introducing the concept of intertextuality and its evolution over time, this study will emphasize the importance of the concept as the basis for the textual identity of Gregorio/Faroni. By mixing high and low culture (e.g., movies, canonical education and cultural stereotypes), Gregorio/Faroni creates a textual universe from which he can get his textual identity. By opposing this strategy of identity formation to the alienated world of Franco's Spain that surrounds him, Gregorio finally will be able to reach his "afán".

Written in an age when Modernism and Postmodernism were in tension, this novel can be considered as a paradigm of the decade of the 80's. By taking Cervantes' *Don Quixote* as its hypotext, however, it manages to provide a certain amount of hope that the modern project against human alienation will be achieved.

En primer lugar, desearía agradecer la lectura atenta y los provechosos comentarios de los miembros del tribunal. Sus apreciaciones serán de gran utilidad para solventar los puntos débiles del trabajo que, por otra parte, no podría haber realizado sin el apoyo de la beca de la Facultad de Estudios Graduados. A las personas que influyeron en mi admisión al programa de Maestría les estoy muy agradecido, en especial a la profesora Juana Liceras, con quien contacté en primer lugar cuando ni imaginaba que podría venir a Ottawa. Gracias por su atención para conmigo.

Estoy en deuda con los compañeros y compañeras que fueron "víctimas" de versiones previas de la tesis, y que me sirvieron de estímulo para continuar el trabajo en momentos de crisis y de argumento muy convincente para solicitar la admisión en el programa de doctorado y alargar la "experiencia canadiense". No doy nombres porque afortunadamente forman una larga lista. Quien desee saber quiénes son, por favor se dirija al Royal Oak a cualquier hora del día. Muchas gracias a todos ellos.

Este trabajo debe mucho a los desvelos de Lorraine Albert, excelente bibliotecaria y mejor persona, y a los certeros comentarios del profesor Gastón Lillo y a su biblioteca personal a la que sometí a un riguroso escrutinio.

El agradecimiento final es el que mejor se recuerda, por esa razón cito ahora la ayuda inestimable del profesor Fernando de Diego, que dirigió esta investigación dejando espacio para mi independencia en todo momento, y poniendo así en práctica el dialogismo bajtiniano.

INDICE

Introducción	2
Capítulo I: <i>Juegos de la edad tardía</i> en su tiempo	7
Capítulo II: Intertextualidad/intertexto	20
0. Introducción	20
1. Dialogismo en <i>Juegos de la edad tardía</i> : estrategias para la formación de una identidad textual	23
2. Intertextualidad: origen y transformación del término	33
3. La intertextualidad y el papel del lector	40
4. Gerard Genette y la intertextualidad como transtextualidad	45
5. Intertextualidad y posmodernidad	49
Capítulo III: Intertextualidad como estrategia de desalienación y formación identitaria	57
1. El afán o el proyecto frustrado de la modernidad	57
1.1. El afán como motor del conflicto en <i>Juegos de la edad tardía</i>	57
1.2. El afán como desalienación	65
2. Intertextualidad y formación de una identidad textual	70
2.1. Identidad textual de Gregorio	70
2.1.1. Modelo de poeta romántico	75
2.1.2. Modelo de intelectual comprometido	89
2.1.3. Modelo de espía, detective y aventurero	93
2.2. El <i>Quijote</i> como hipotexto	95
Capítulo IV. Conclusiones	101
Bibliografía	114

Introducción

Las páginas siguientes tienen el propósito de estudiar la obra de Luis Landero *Juegos de la edad tardía*. Publicada en 1989, se inscribe en una época en la que surgía un nuevo grupo de escritores que habían comenzado su andadura literaria dentro de la joven democracia española, tras la muerte de Franco a fines de 1975.

Autor desconocido hasta entonces, Landero se descubrió como uno de los nuevos valores de ese grupo de escritores alejados del compromiso político tradicional de años anteriores y que se hacían eco en sus obras de la ironía y el humor. *Juegos de la edad tardía* presenta estas características acentuadas, dentro de una historia en la que unos personajes ingenuos por naturaleza, Gregorio y Gil, intentan escapar de una realidad adversa y mediocre por medio de la imaginación y de lo lúdico, a pesar de encontrarse en una "edad tardía". El éxito de la novela entre crítica y público suponía la prueba irrefutable de un nuevo panorama cultural en la España de finales de los ochenta. Los escritores volvían a narrar historias, de acuerdo a lo que se puede considerar la novela tradicional, y a su vez el público lector se ampliaba y diversificaba.

Dentro de nuestro estudio se ha querido encuadrar la *opera prima* de Landero en su época de publicación, según se apunta en el capítulo I, en donde se trata, de manera muy sucinta, la evolución social, histórica y cultural de la España de los ochenta, recién salida de cuarenta años de dictadura. Se ha señalado a menudo la rapidez de los cambios de una sociedad anclada en la premodernidad pero ansiosa de equipararse al resto de países avanzados de Europa. La posmodernidad llegaba a un país que apenas había conocido la modernidad. Esta triple temporalidad, ya que persisten, por otra parte,

situaciones de subdesarrollo, hace que se hable de una “esquizofrenia social,” que, como en el título de la obra de García Canclini¹, permite entrar y salir en la modernidad.

En este contexto histórico surge la novela de Landero, cuando aparece la idea de “cultura de Estado” y la literatura, como otras artes, se mercantiliza y entra en una dinámica del espectáculo. Si, como señalan los críticos de esta situación, la literatura se convierte en un producto más para ser consumido, se debe tener en cuenta que forma parte del proceso de democratización de la cultura, llevado a cabo por los medios de comunicación y auspiciado por el gobierno socialista. Frente a una literatura difícil y elitista de décadas anteriores, las concesiones formales en favor de una narrativa más tradicional permitieron conquistar a un público perdido o totalmente nuevo.

La historia de Gregorio, convertido en Faroni gracias a los diálogos con Gil, comprende la actualización de motivos quijotescos (el desdoblamiento de personalidad, el conflicto realidad-idealidad, los personajes conformados dialógicamente) desde una perspectiva irónica que desautoriza cualquier afirmación tajante que arguya la modernidad o posmodernidad de la novela. Dentro de esta discusión, la constante presencia de la intertextualidad alimenta los argumentos de ambas hipótesis. El capítulo II plantea un repaso de las diferentes corrientes críticas y teóricas que han desarrollado el concepto de intertextualidad, ya que son muchas las perspectivas desde las que este se ha asediado, a partir de los escritos de Mijaíl Bajtín, en los que se han basado posteriormente multitud de estudiosos. Del teórico ruso se toma el concepto del dialogismo, como relación entre subjetividades, para señalar la formación de la identidad como Faroni del protagonista por medio de las conversaciones telefónicas dos veces por semana con Gil.

¹ García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1992.

Julia Kristeva realizó el salto de intersubjetividades a intertextualidad, como diálogo entre textos. De ambos tramos de esta evolución teórica se ha querido dar cuenta en el citado capítulo, en donde se seleccionan estudiosos que, como Kristeva o Barthes, desde el posestructuralismo propusieron un concepto de texto como *continuum* ahistórico, en el que la literatura, dentro de esa metáfora de tejido o mosaico, se nutría de referencias de distintas épocas superando las limitaciones que imponía la tradición como movimiento acumulativo y significativamente marcado por la conciencia de una diacronía. La intertextualidad en *Juegos de la edad tardía* la ejerce constantemente el protagonista, formado en una cultura superficial de frases hechas, de cuentos folclóricos, de películas de cine, de novelas de quiosco. En esta mezcla de alto y bajo, su imaginario cultural funciona a manera de *continuum*. Sin embargo, también hay lugar, por una parte, para una cierta *imitatio* del modelo cervantino, en el que la novela, como no-género, engulle diferentes formas literarias, y por otra, para la conciencia de una diacronía marcada por la enciclopedia a la que acude Gregorio en busca de modelos literarios para su vida necesitada de ficción.

Otra de las perspectivas de la intertextualidad que se aplican a la novela es la que mantienen algunos teóricos, como Michael Riffaterre, dentro de la estética de la recepción. Gregorio, como receptor de textos culturales, siguiendo a Yuri Lotman, realiza una relectura de esos fragmentos de muy diferente origen para construir su nueva identidad, de naturaleza textual. El propósito de la intertextualidad se desvela entonces como la estrategia de la que se sirve el protagonista para erigirse como Faroni, poeta revolucionario, ingeniero, sabio humanista, seductor cosmopolita. La relectura añade un sentido nuevo a los intertextos, que dejan de ser simples *auctoritates* para ser fuente de

comicidad a los ojos del lector de la novela, que observa la distancia insalvable, si se obvia el poder de la imaginación, entre Gregorio oficinista y Faroni poeta.

Tras un breve repaso de la taxonomía propuesta por Gerard Genette acerca de la transtextualidad y más en concreto del hipotexto, se relaciona intertextualidad y posmodernidad de acuerdo a diferentes posturas críticas. Fredric Jameson considera la posmodernidad como la lógica cultural del capitalismo avanzado, en donde la intertextualidad pasa de parodia a pastiche, simple ejercicio de estilo deshistorizado. Para Linda Hutcheon la posmodernidad permite dar voz a sectores de los márgenes, frente al discurso blanco, occidental, masculino, heterosexual, cambio que en literatura se traduce en la subversión del canon y ruptura de jerarquías entre cultura elevada, popular, de masas. Este último rasgo se observa en *Juegos de la edad tardía*, por lo que en ese aspecto se puede considerar posmoderna. Sin embargo, no se produce la "esquizofrenia semántica" que aduce Jameson, ya que los significantes, los intertextos, aun de orígenes diversos, se ponen en contacto con el objetivo de crear la identidad deseada por Gregorio.

Modernidad y posmodernidad dialogan en la novela constantemente, y así se quiere plasmar en el capítulo III, en el que se expone el "afán" de Gregorio de ser poeta como una forma de desalienación, tema este último propio de la modernidad. La estrategia de la que se sirve es la intertextualidad, para crear su identidad textual de Faroni según una serie de modelos de actuación: el poeta romántico, el intelectual comprometido políticamente, el detective y el aventurero. A partir de textos propios de cultura elevada, popular, de masas, crea unos constructos caracterizados por su individualismo y su rebeldía, que Gregorio emula en el contexto de una España franquista gris y mediocre. Se observa, por tanto, la ruptura de jerarquías culturales, rasgo

posmoderno, y el motivo moderno del personaje que busca su voz propia, cayendo, eso sí, en una identidad fragmentaria, desmontable.

El *Quijote* como hipotexto de *Juegos de la edad tardía* se considera al final del capítulo III, en donde se exponen los diferentes motivos cervantinos que plasma Landero en su novela. Los paralelismos no invitan a pensar en una simple *imitatio* sino en la reactualización de temas universales desde la perspectiva de finales del siglo XX.

Finalmente, en las conclusiones se recogen las ideas principales de los capítulos anteriores, incidiendo en la identidad textual de Faroni y en la consideración de la novela, con su diálogo de modernidad y posmodernidad, como exponente de una época en la que se superponen y entremezclan ambas temporalidades, dejando lugar para la afirmación de la literatura como desestabilizadora y transformadora de la realidad.

Capítulo I: *Juegos de la edad tardía* en su tiempo.

*Juegos de la edad tardía*² se publica en 1989 en una modesta pero prestigiosa editorial barcelonesa y recibe inmediatamente la atención de crítica y público³ (Premio Nacional de Literatura y de la Crítica 1990, sucesivas reimpresiones), hecho poco común al tratarse de una *opera prima* de un autor hasta entonces desconocido. Esa coincidencia en sectores tradicionalmente tan separados en sus preferencias estéticas como la crítica especializada y el público lector se convierte en norma ese mismo año con *Beltenebros*, de Antonio Muñoz Molina, *Todas las almas*, de Javier Marías, *Las edades de Lulú*, de Almudena Grandes, *El desorden de tu nombre*, de Juan José Millás, en lo que se podría considerar un síntoma del cambio en el ambiente cultural de la España democrática a fines de los ochenta.

En esta época “se ha vuelto al relato por el relato, al gusto por contar una historia, al arte de novelar” (Serra 17), lo que facilita el encuentro con una amplia masa de lectores. Esta situación sociocultural nueva, en la que influye la comercialización de la literatura y su consideración como un sector económico más, contrasta con la literatura experimental de los años setenta, cuyo carácter crítico en muchos casos y la torsión formal a la que se vio sometida la llevarían a ser una “literatura sin público” (Rico 89).

A fines de los ochenta se consideraba que la Transición política había quedado ya muy atrás y que España disfrutaba de una democracia *de facto* al mismo nivel que otros países europeos. Los medios de comunicación extranjeros daban cuenta de la asombrosa

² Landero, Luis. *Juegos de la edad tardía*. Barcelona: Tusquets, 1989. Ed. 1997.

³ Vid. las reseñas de Luis Blanco Vila en *Ya*, de Miguel García Posada en *ABC*, de Rafael Conte en *El País*, de Santos Sanz Villanueva en *Diario 16* al poco de publicarse la novela. (Prado 63-4).

rapidez de tal proceso de normalización institucional, que haría pasar al país de la retórica nacional-católica de la dictadura a la de la vanguardia modernizadora⁴.

Sin embargo, a “aquella euforia social” de la Transición, en la que existía una conciencia común de estar marcando un hito en la Historia española, “le siguió, bastante predeciblemente, un período de desilusión honda.” (Subirats 207) Durante el final de la década de los setenta, con la muerte de Franco y la legalización del Partido Comunista Español se habían producido tensiones entre los diferentes grupos políticos y sociales, los que detentaban el poder hasta entonces y los que deseaban el cambio, tensiones que ponían en peligro el ya de por sí precario sistema político que tendía hacia la democracia. El efecto de esta situación fue una politización creciente en todos los sectores de la sociedad española, desde los sindicatos a las universidades, pasando por la Iglesia.

A mediados de los ochenta parece haber cambiado el sentimiento mayoritario de la población española. “Socialmente fueron estos los años del ‘pasotismo’, corriente popular que abrazaba ampliamente una ética de la apatía y el fatalismo.” (Subirats 208) Esto parece producirse en un contexto político en el que “la izquierda accedía al poder estatal [a fines de 1982] [...] cuando ya su energía teórica y su proyecto social estaban profundamente desintegrados.” (209)

Por otra parte, este proceso de desinterés político coincidía con el de la desmemoria, del olvido acelerado de una sociedad cómodamente instalada en el tren de la (pos)modernidad y el liberalismo económico. La confianza en una Transición a la democracia sin fisuras ni violencia invitaban a la sociedad española a hacer de la historia nostalgia desideologizada y de la cultura un espectáculo. Para José Colmeiro no habría contradicción entre la publicación masiva de libros históricos que se dio a finales de los

⁴ Vid. Montero 315-320.

setenta y principios de la década siguiente y el olvido automático y optimista: "La sobrecarga de memoria sometida a una economía de consumo rápido" produciría una "crisis de desgaste y cansancio" (Colmeiro 155). Todavía más, el hecho de que se diera en los noventa una "obsesión conmemorativa," concentrada en 1992, sería "indicativa de una memoria museológica, fetichizada y consumible," que enmascararía "su propio simulacro de memoria." (Colmeiro 157)

Como señala Edmond Cros, la modernidad supone la existencia de dos tiempos que transcurren a la vez, uno antiguo y otro moderno, propiamente dicho (Cros 113-4). El proyecto de la modernidad, europeísta, ilustrado, racional, docente, buscaba acabar con esos "poderes del pasado", como los llama José Carlos Mainer, esos restos de un tiempo anterior que persistían en estructuras sociales, políticas y económicas.

A esta doble temporalidad habría que añadirle una tercera, y es que la posmodernidad surge de manera casi paralela a la modernidad y solapándose con ella, con un carácter de ruptura, de vacío histórico. Síntoma de esta etapa es la despolitización, el "pasotismo," el desarrollo del ultraliberalismo económico en pugna con el Estado del bienestar socialdemócrata, la llamada "cultura del pelotazo" del enriquecimiento rápido y sin escrúpulos. Por otra parte, también se abre paso uno de los aspectos que señala Jameson como defintorios de la posmodernidad, el vaciamiento sistemático de la historia. "Se evidencia en la España contemporánea un aparente estado de identidad esquizofrénica, entre la imperante amnesia histórica generalizada y la excesiva gestualidad rememoradora," que en los jóvenes se traduce como una "amnesia crónica" (Colmeiro 155). Jameson señala que con el posmodernismo la historia se convierte en "una vasta colección de imágenes y en un simulacro fotográfico multitudinario," hasta el

punto de que “el pasado como ‘referente’ se encuentra puesto entre paréntesis, y finalmente ausente, sin dejarnos otra cosa que textos.” (Jameson 46) La historia y la memoria colectiva se vacían y son sustituidos por un presente continuo, que en España comienza con el pacto de olvido del pasado franquista suscrito en la Transición para “evitar” las tensiones que pusieran en peligro la democracia naciente.

Algunos autores le dan a esta situación sociohistórica un carácter de “esquizofrenia” social:

The most specific characteristic of this process of change, apart from its singular rapidity, has been a confused (and confusing) hybridity, since it is a process which amalgamates the modern and the postmodern. [...] Thus in recent times, accelerating after 1978, Spain has experienced a rapid process of belated modernization (political democratization and the social-infrastructural development of civil society), but at the same time –precisely because this modernization process has necessarily meant assimilation to a wider European economic and cultural environment- it displays all the social and economic decentring and cultural fragmentation typical of the postmodern era. (Graham 408)

En este contexto sociocultural surge *Juegos de la edad tardía*, publicada el mismo año en que aparecen novelas de los que serían llamados entonces “jóvenes autores” como *Beltenebros*, de Antonio Muñoz Molina, *Todas las almas* de Javier Marías, *Las edades de Lulú*, de Almudena Grandes, *El desorden de tu nombre*, de Juan José Millás, etc., hoy escritores reconocidos. Las circunstancias en las que empezaron a desarrollar sus carreras literarias con el nacimiento de la democracia diferían profundamente de las que se habían dado quince años antes.

Los estudiosos de la literatura española actual suelen tomar como fecha *post quem* la muerte de Franco, que se produjo el 20 de noviembre de 1975. El siguiente hito que debe ser considerado es la abolición de la censura en 1978, con la llegada de la nueva Constitución. Sin embargo, muchos críticos consideran que el proceso del cambio

cultural y social hunde sus raíces en años anteriores. Prueba de ello fueron fenómenos de efecto más o menos limitado como la “Gauche Divine” barcelonesa, de la que formaban parte intelectuales, escritores, arquitectos, fotógrafos, pintores, y la creciente politización de las universidades desde finales de los sesenta que si bien no desestabilizaron el sistema sirvieron para poner de manifiesto posturas contrarias al discurso social ortodoxo del nacional-catolicismo, cada vez menos hegemónico por el efecto del desarrollo del capitalismo y el consumismo. La censura oficial era con seguridad uno de los aspectos que más afectaba a la cultura española y en concreto a la literatura y al cine. Para Ignacio Soldevila este hecho favorecía “dos tipos de textos [...]: el experimental y el de tipo de literatura ‘social.’” Entre ambos tercera se daba una forma híbrida que consistió en utilizar por una parte la deshumanización para encubrir el barroquismo de las estructuras y por otra el alegorismo crítico con la arriesgada misión de substituir a la prensa en la voluntad de denuncia (Soldevila 40). Ante la falta de libertad de expresión, a la literatura le quedaban dos opciones, evolucionar en lo formal o exponer con fiera objetividad la realidad española. En ocasiones, la intención estética y la política se unían en textos clarividentes como *Tiempo de silencio* (1962), de Luis Martín Santos.

Sin embargo, la desaparición de la censura, uno de los instrumentos más efectivos en el rodillo ideológico franquista, traería efectos negativos para algunos autores que ya no podrían “refugiarse en su postura anti-régimen” aduciendo “no poder escribir ni publicar” a causa de la falta de libertades de expresión (Amell 9-10). Incluso se llegaría a oír entre algunos intelectuales que “contra Franco vivíamos mejor” (Mainer, 1988 17), lo cual era indicio de la crisis de la tradición de la izquierda que había alimentado durante cuarenta años la memoria de la República y se veía superada por una nueva situación

política y sustituida por jóvenes generaciones más pragmáticas. Tal crisis no dejaría de agravarse con la llegada al Gobierno del Partido Socialista a fines de 1982 (Mainer, 1988 20). La desaparición de la censura significó el fin de la literatura experimental, que por otra parte mostraba un cierto agotamiento, y trajo una etapa de inseguridad de la ficción novelesca en los años de transición política. La conciencia de estar viviendo un cambio histórico y la incertidumbre de lo porvenir hacía que el público lector dirigiera su atención hacia textos ensayísticos, históricos, sociológicos. La realidad en ciernes superaba, en potencia, a la ficción.

Con la libertad de expresión empezó a forjarse la importante influencia ideológica de los medios de comunicación, como la de *El País* "erigido muy conscientemente en una suerte de conciencia moral de la nación," en un "intelectual colectivo" (Mainer, 1988 25). Sus suplementos culturales semanales, entre ellos el longevo "Babelia," darían un gran impulso a una serie de jóvenes escritores que triunfarían en los ochenta y se consagrarían en los noventa. La formación de un gusto estético determinado y la creación de fenómenos mediáticos dentro de la *república de las letras* por parte de la prensa aumentarían aún más los efectos de lo que se dio en llamar la "industria cultural:" las editoriales se equiparan a las productoras de cine o televisión o a las firmas de ropa, en busca del mercantilismo y el espectáculo. "La cuenta de resultados de cada editorial y la rentabilidad económica de cada libro se convertirían en la única vara de medir éxitos y fracasos" (Pradera 72-3) y provocaría la búsqueda de *best-sellers*, pagando el precio de la rebaja de la calidad en favor de la sencillez, una vez que se había entrado en el reino de lo efímero. Los importantes grupos editoriales, producto de la concentración empresarial, instauran cuantiosos premios. Aumenta la importancia de los agentes literarios,

intermediarios entre autores y editoriales, y se convierten en otro factor de la “normalización mercantilista de la cultura” como apunta Vázquez Montalbán (cit. en Villanueva 18) y en árbitros del hecho literario que regatean novelas, premios, entrevistas.

En la que se considera la “nueva ola” de la literatura de la democracia aparecen rasgos de

franqueza y aperturismo no dogmáticos; amplia libertad de posibilidades formales y temáticas; relación serena y a menudo pragmática con el pasado y con la herencia cultural; conciencia política siempre alerta y capacidad para el humor sarcástico, para la caricatura grotesca, para el disparate carente de respeto, para la burla, para todas las formas posibles de ironía, incluida la autoironía. (Neuschafer 10)

Más allá del afán totalizador del crítico para sistematizar una época, nos encontraremos con una característica primordial, el eclecticismo para unos (Mainer, 1992 21) o la dispersión para otros (Barrero Pérez 353), en temas, formas, tonos, como punta de un *iceberg* llamado posmodernidad.

La evolución cultural de la España democrática está marcada por todo este proceso de inmersión en el capitalismo que tiene como síntoma el consumo, cada vez mayor y más rápido. La figura del intelectual orgánico parece caer en desgracia, frente al intelectual “funcionario:” “La razón más poderosa de esta renuncia le es imputable al hecho de que el poder ya no lo necesita como referente legitimador de nada.” (Villanueva 17) Es entonces cuando el intelectual participa en los medios de comunicación, en una cultura que se entiende como espectáculo⁵. Un proceso paralelo al anteriormente descrito es el de la “oficialización de la cultura” por medio de un Ministerio creado al efecto en 1978 pero que recibiría un gran impulso con la llegada al Gobierno en 1982 del Partido

⁵ Vid. Subirats, Eduardo. *La cultura del espectáculo*, Madrid: FCE, 1988.

Socialista, siguiendo el modelo de su homólogo francés. El concepto de cultura oficial empieza a tomar forma por medio de subvenciones, recuperaciones de grandes obras (el *Guernica* de Picasso llega al Museo de Arte Moderno Reina Sofía después de pasar por el Prado y al Casón del Buen Retiro), exposiciones multitudinarias (Velázquez en el Prado con un éxito de asistencia sin precedentes), y que tendrá su culminación en 1992 con los Juegos Olímpicos de Barcelona, la Exposición Internacional de Sevilla, la Capitalidad Cultural europea de Madrid y la celebración de los fastos del V Centenario bajo los auspicios de la Comisión del mismo nombre, de fondos públicos. Sin embargo, para algunos críticos “these popular celebrations of Spain’s new status tended to neglect the past and glorify the present” (Graham 406) con un efecto de *tabula rasa* con respecto al pasado histórico, afirmación que simplifica, entre otros, el proceso de revisión histórica que se llevó a cabo con la llamada “Conquista de América”. Por primera vez se habla de “política cultural” (diferente de la “política educativa” de la Segunda República), en ocasiones considerada una estrategia electoralista pero que sin duda desempeñó un importante papel en la modernización y dinamización de los gustos del público español, en un afán de “democratizar” la cultura, aunque con éxito desigual.

Esta política cultural planificada durante el mandato del alcalde socialista Tierno Galván trató de administrar la creatividad anarquista de la llamada Movida madrileña, de entre 1978 y 1986 sin llegar a conseguirlo. Este movimiento surge en un Madrid sin recursos económicos pero con multitud de proyectos e ideas, contestatario frente a la España franquista y frente a la ortodoxia del compromiso político de izquierdas. De naturaleza hedonista y de actitud irreverente, la Movida hace de lo *kitsch*, del exceso y de lo lúdico sus señas de identidad, que se plasman en películas como *Pepi Luci y Bom* y

otras chicas del montón, de Pedro Almodóvar, canciones pop, performances, etc. Estrechamente relacionada con la vida nocturna madrileña y la popularización de las drogas entre la juventud española, la Movida vio acelerado su fin con la aparición del VIH, dejando tras de sí la nostalgia de su "inocencia" cultural perdida por efecto de su mercantilización.

Se define la etapa de los ochenta como "hedonista" (Mainer, 1988 21) en la que se da una cierta rebaja de los empeños artísticos (Mainer, 1992 22), proceso paralelo al del escepticismo político tras el compromiso y la politización en el tardofranquismo. Un adjetivo muy común es el de "light", que afecta a lo cultural en una búsqueda de lo superficial antes que de lo profundo, de lo sensitivo antes que de lo racional. He ahí el fenómeno de lo kitsch, de la parodia pop, del exceso como estética. Para Darío Villanueva es la prueba de "la deserción al pensar," el desplazamiento de la esencialidad del conocimiento (Villanueva 37). Sin embargo, esta época, con su afán de heterogeneidad y su movimiento oscilante y su conciencia de que todo está ya dicho tiene el efecto de una variedad en la oferta y de un eclecticismo en el gusto (Mainer, 1992 21) que se plasma en una mezcla creativa de cultura elevada, de masas y popular. La cultura se ha convertido en un objeto de consumo. Mainer señala que "a pesar de la evidente crisis editorial un quiosco español de hoy es un lugar atractivo donde se exhiben en grata compañía un clásico del pensamiento y una reciente novela hispanoamericana, la última novedad sobre ordenadores y un disco baratísimo de Haydn." (Mainer, 1988 24) Es el quiosco el símbolo, sin duda, de la cultura española de los ochenta que se mantiene posteriormente. En ese pequeño espacio se hace patente la variedad, el eclecticismo, la mezcla de gustos, de cultura canónica y marginal. Allí conviven los semanarios

económicos más serios e internacionales con las revistas de sociedad, la pornografía con las novelas rosa y las de vaqueros. Se venden “obras maestras de la literatura universal” por entregas y se asegura el aprendizaje en pocas semanas de guitarra o de un idioma. En el quiosco se observa lo perecedero como norma cultural con los periódicos, el afán de novedad y la rapidez con que se convierte en deshecho. Es una plasmación de lo posmoderno por su ahistoricidad esencial, por su indiscriminación y exceso de información, y no es casual que aparezca en *Juegos de la edad tardía* este espacio como lugar de formación del joven antihéroe Gregorio Olías:

Así que se instaló entre las ventanitas de cristales turbios y bajo el ramaje de la acacia, y apenas hubo vencido los primeros momentos de pánico se dijo que aquélla podría ser muy bien su inesperada isleta de desolación. Descuidó los deberes escolares y se pasaba el día leyendo novelas policíacas y fumando sus primeros cigarros, que pronto se sucedieron al mismo ritmo frenético con que el narrador obligaba a fumar a sus héroes. (38)⁶

Los quioscos son los termómetros sociológicos de la cultura de masas, en donde se producen efectos imprevistos de la “reproducción mecánica de la obra de arte,” como apuntaba Walter Benjamin en su conocido ensayo. Se presencian efectos de la democratización de la cultura: ejemplo de ello es la venta multitudinaria de los libros Salvat RTV o de éxitos como los de la editorial RBA, que semanalmente presentaba obras de su catálogo en donde se encontraba tanto *El nombre de la rosa* de Umberto Eco como *Cien años de soledad* de García Márquez.

Se suele considerar que el proceso de cambio en la literatura española se pone en marcha años antes de la llegada de la democracia, con la publicación de *La verdad sobre el caso Savolta* en 1975, novela de Eduardo Mendoza. Según la crítica, se recuperaban los elementos tradicionales del relato relegados por el experimentalismo de entre 1968 y

⁶ Los fragmentos de la novela se citan sólo con la página.

1975. Nos encontramos con “un argumento con intriga, un lenguaje asequible, un cierto distanciamiento histórico. La visión social crítica ya no aparecía aislada y autosuficiente, sino que se enquistaba en el propio argumento, apareciendo como natural derivación de éste.” (Barrero Pérez 353-4)

El gran éxito de esta novela de Eduardo Mendoza es el síntoma de la “incuestionable aceptación de los escritores nacionales por el público lector.” (Sanz Villanueva 250) Después, del mismo autor seguirán *El misterio de la cripta embrujada* (1979), *El laberinto de las aceitunas* (1982) y *La ciudad de los prodigios* (1986) en donde se observa un importante desarrollo del género policiaco, que sirve como marco que engloba la crónica (y la crítica) política literaria. Otros autores que siguen esta línea genérica son Juan Madrid, Antonio Muñoz Molina en algunas de sus obras (*El invierno en Lisboa* (1987), *Beltenebros* (1989)) y sobre todo Manuel Vázquez Montalbán con la serie de novelas del detective Carvalho.

El rasgo del humor irónico se convierte en una constante, tanto en la descripción de la memoria crítica provinciana de Luis Mateo Díez y de José María Merino, como en el cosmopolitismo sobrio de Javier Marías.

La ficción metanovelesca gana terreno (*Gramática parda* (1981), de Juan García Hortelano y se funde con la novela histórica en donde han influido Marguerite Yourcenar y Umberto Eco (Sanz Villanueva 261): *Urraca* (1982), de Lourdes Ortiz, *Luna de lobos* (1985), de Julio Llamazares. Esta última entronca con la recuperación de la memoria histórica, unida a la crónica sentimental de una época (*Historia de un idiota contada por él mismo* (1986), de Félix de Azúa). La “intimidad desasosegada” (Sanz Villanueva 267) se convierte en un tema recurrente: *El desorden de tu nombre* (1989) y *La soledad era*

esto (1990), de Juan José Millás, y años antes con *El río de la luna* (1981), de José María Guelbenzu, *Contra muerte y amor* (1985), de Marina Mayoral, *Burdeos* (1986), de Soledad Puértolas. Como se puede observar, un rasgo predominante de esta época es la aparición y afianzamiento de un gran número de escritoras, que habían empezado a escribir en décadas anteriores pero que se dan a conocer entre un público más amplio durante los ochenta, como Esther Tusquets (*El mismo mar de todos los veranos* (1978), *El amor es un juego solitario* (1979), *Varada tras el último naufragio* (1980)), y otras que se inician su andadura literaria durante la democracia, como Soledad Puértolas, Lourdes Ortiz, Rosa Montero (*Crónica del desamor* (1979), *Te trataré como a una reina* (1983), *Amado amo* (1988)), entre otras. Se inscriben en todo tipo de géneros, desde el erótico al policiaco, y pugnan por sobrepasar los límites de la "escritura femenina" impuesta por la crítica.

La exploración psicológica se da como un elemento más de una vuelta a la "refundamentación de un ámbito íntimo, privado, a costa de otros valores. [...] Un síntoma de esto sería "la abundancia de diarios, dietarios y memorias personales, fórmula para épocas de incertidumbre histórica en la que los refugios individuales cobran mayor importancia." (Mainer, 1992 23, 25)

Se desarrolla un "yo hipertrofiado" (Sanz Villanueva 269), de cuya objetividad surge un cierto lirismo. Se rompen las fronteras genéricas tradicionales y el afán de estilo sustituye la profundidad del argumento. La novela se convierte en un macrogénero que fagocita al resto, un cajón de sastre en el que de manera bajtiniana conviven y dialogan todos los géneros y estilos pero pagando el precio del convencionalismo. La influencia del periodismo, como un vaso comunicante de la literatura, uniformiza la ficción

novelasca. El héroe moderno ve diluida su identidad, se recuperan motivos tradicionales para subvertirlos irónicamente, por medio del pastiche o la parodia, con la amarga certeza de que todo está dicho y escrito y sólo se puede acudir a la reformulación intertextual de los textos anteriores. Según Gonzalo Navajas la novela española de esa época se distancia del "concepto de conocimiento como un edificio permanente y seguro." Así, el texto novelístico se presenta como "un objeto autosuficiente que no requiere la confirmación de un mundo para existir." (Navajas 16)

No es tarea fácil señalar unas características generales de la literatura española de los ochenta cuando muchas veces se define por su dispersión. De esta manera, encontramos ejemplos de la puesta en duda del canon y la tradición, siguiendo una crítica de naturaleza posmoderna, y ejemplos de dependencia y continuación. Se cae a veces en el apoliticismo hedonista de una prosa que se pretende ahistórica y por otra parte se recupera el discurso del pasado dando voz por primera vez a los márgenes, subvertiendo la retórica franquista que había administrado la memoria española durante cuarenta años. Ejemplo de estas contradicciones y paradojas entre modernidad y posmodernidad, confianza en el progreso y escepticismo, lo encontramos en *Juegos de la edad tardía*.

Capítulo II: Intertextualidad/intertexto.

0. Introducción.

El concepto de intertextualidad dista mucho de ser unívoco. La misma denominación se ha visto problematizada por parte de teóricos como Mijail Bajtín, Roland Barthes, Julia Kristeva, Jacques Derrida, etc. (Plett 4) De esta manera, la definición del término oscila entre las diferentes corrientes críticas y teóricas, desde su expresión mínima (“a text between other texts” (Plett 5)) a reflexiones mucho más complejas en donde se define como una permutación de textos, según Kristeva, considerados estos como una red de sistemas de signos situados en relación a otros sistemas de prácticas significativas en una cultura (Godard 568). Una de las causas de tales divergencias es la diferente consideración del “texto” como tal, para unos un *continuum* ahistórico donde se desdibuja el concepto de la tradición y se pone en tela de juicio el canon literario, para otros un aspecto fuertemente relacionado con la diacronía y con la jerarquía tradicional de la cultura.

El debate acerca de la intertextualidad ha resurgido en los últimos años al ponerlo en relación con la posmodernidad, tras unas décadas en las que parecía haber perdido su pertinencia. La intertextualidad como recurso semántico —en cuanto supone un cambio en la dirección del sentido del texto en el que se inserta, ya como *auctoritas*, ya como parodia—, no es exclusivo de la posmodernidad. Sin embargo se ha visto incrementada en obras consideradas posmodernas. Señala Plett que

the 20th century has already witnessed two such phases: modernism and postmodernism. In the modernist period, intertextuality is apparent in every section of culture, even if it is interpreted in different ways. Postmodernism shows an increase of this trend which now includes film and architecture. As

the climax of this fashion may be regarded pseudo-intertextuality, which means a text referring to another text that simply does not exist (Plett 26)

como se daría en textos de Borges, como ejemplifica este crítico.

En *Juegos de la edad tardía* la presencia de otros textos anteriores y reconocibles, cimentados en la tradición (el *Quijote*, poetas clásicos españoles del XVI, relatos folclóricos, etc.) se complementa con la de constructos culturales no marcados con una autoría determinada, cercanos al estereotipo (la idea del "poeta romántico," del "intelectual comprometido," del "aventurero" o del "espía" de orígenes cinematográficos, etc.), pero descodificables por parte del lector de la novela. Ambos elementos, citas literarias y constructos culturales, se pueden considerar "textos culturales," según el concepto del teórico ruso Yuri Lotman, que señala que "la cultura en su totalidad puede ser considerada como un texto" ya que se trata de "un texto complejamente organizado que se descompone en una jerarquía de 'textos en los textos' y que forma complejas entretejuras de textos." (Lotman 109) Los intertextos que aparecen en la *opera prima* de Landero responden a diversos orígenes: cultura elevada (obras refrendadas por el canon académico), cultura popular (relatos orales folclóricos), cultura de masas (novelas de aventuras y rosas de quiosco), imbricándose sin distinguos de jerarquías.

La intertextualidad en la novela de Landero toma la forma de relectura de unos textos previos que pone en práctica el protagonista, Gregorio Olías, que desea escapar de una realidad mediocre. Esta huida se realiza por medio de la recreación de un mundo cuya base textual tradicional adapta y subvierte de manera fortuita para dar forma a su "afán," es decir, a su intención de ser alguien más importante en la vida, a trascender por medio de la poesía. Por otra parte, este último objetivo discurre paralelo a su deseo de

desalienación en una sociedad adversa y a su ansia de comunicación con el “otro,” a su deseo de desalienación y de comunicación con el “otro”. En la novela encontramos una doble recepción de los textos literarios, la del protagonista, que se sirve de ellos para construir su identidad textual en una etapa indeterminada del franquismo, y la del lector de la obra, situado históricamente en otra época (finales de los ochenta) y en una perspectiva irónica, producida principalmente por efecto del contraste entre las referencias textuales cargadas de épica, aventura y peligro, y la vida gris y abocada al aburrimiento del personaje.

Se crea ese mundo ficticio a partir de fragmentos textuales de diferentes orígenes y, sobre todo, por medio de una relación dialógica con Gil, su interlocutor ideal, gracias al cual Gregorio conforma su identidad de Faroni, poeta aristócrata, viajero humanista, intelectual comprometido en contra del régimen de Franco. *Juegos de la edad tardía* se puede considerar como una obra paradigmática en cuanto al proceso dialógico de creación del “yo” a partir del “otro”. Consiste, por tanto, en un proceso de intercambio de subjetividades. Kristeva transformó este concepto en intertextualidad como diálogo entre textos. Ambos aspectos se dan con profusión en la novela objeto de nuestro estudio. Es por esta coincidencia por lo que se expone a continuación un breve análisis del dialogismo como parte del proceso de creación identitaria ya que, si bien el protagonista precisa de la referencia a un imaginario cultural de naturaleza textual, a su vez necesita de un interlocutor para manifestar su afán.

1. Dialogismo en *Juegos de la edad tardía*: estrategias para la formación de una identidad textual.

A lo largo de la novela el "afán" se define como una enfermedad que persigue a la familia de los Olías por generaciones y que empuja a sus miembros, campesinos muy pobres del campo de Extremadura, a desear ser alguien importante en la vida.

Si por una parte el afán es fuente de esperanzas, por otra lleva implícitos su fracaso y la frustración por la imposibilidad de alcanzar la quimera. Así, los Olías (el abuelo, el tío Félix, Gregorio) que según el imaginario cultural no dejan de tener "la cabeza a pájaros," participan de la posibilidad de un destino glorioso y épico y de la certeza de su inaprensión. De la distancia que surge entre realidad y deseo nace su conciencia del afán como maldición. El tío Félix le pregunta a Gregorio, un niño de doce años recién llegado a Madrid:

¿Y nunca te habló tu padre del afán?

-No me acuerdo muy bien.

-Pues mejor así, porque ésa es una palabra maldita. (22)

De esa frustración nace también la tendencia de los Olías a verbalizar constantemente sus deseos, ya que no pueden ponerlos en práctica. La enunciación de sus afanes crea el espejismo de que se conviertan en realidad imaginada por medio de la materia lingüística. El salto de lo imaginado a lo real lo da Gregorio en cierto momento, cuando desdibuja la frontera entre realidad y ficción y se acaba considerando a sí mismo como Faroni.

El afán, como motor del conflicto en la novela, pone a Gregorio en la dirección hacia la poesía. Sin embargo, la forja del héroe con ribetes románticos no se realiza de manera individual sino por medio de la relación con otros personajes. Si dentro de la

historia aparece con frecuencia el *leitmotiv* del bautizo, de la designación *ex novo* de un nombre que renueva y cambia la realidad y a los personajes, de la misma forma funciona en Gregorio ese mismo principio. Su amigo de juventud, Elicio Renón, le otorga el nombre con que vivirá su afán en un “universo de papel:” “El poeta Faroni-dijo Elicio-, es tan bonito que parece una marca de moto. Y de nombre podías llamarte Augusto. Augusto Faroni. No sé si será mucho para ti.” (60)

Más adelante, y siguiendo con esta “poética de la creación,” dice Gil: “Yo creo que el destino empieza por el nombre.” (144) El seudónimo de poeta, como en el *Quijote*, crea en el protagonista la ilusión de un nuevo mundo en el que toma las riendas de su vida. De la misma forma que el bautizo, su identidad (textual) va a irse conformando por medio de las conversaciones telefónicas dos veces por semana con el viajante de comercio Gil. La crítica ha señalado una clara filiación entre la obra cervantina y *Juegos de la edad tardía*. Esa filiación de carácter intertextual se plasma, de entre numerosos aspectos, en sus diálogos. El mismo Landero reconoce que el *Quijote* es la novela “a la que hay que volver.” (Freixas 65)

La tradición oral desempeña un papel fundamental en la vida de Gregorio y en la novela en general, a la que Landero debe “su aprendizaje como receptor de historias y como narrador de las mismas.” (Ubach Medina 1) Como afirma el mismo autor en una entrevista en *Diario 16* (9-XII-1989):

Yo nací en un pueblo de Extremadura, Alburquerque, donde mi abuela Francisca, que era analfabeta, me contaba cuentos. Supongo que este es mi primer contacto con la literatura, en este caso con la literatura oral. (cit en Beltrán 46)

En la confluencia de conceptos como oralidad, formación identitaria e intertextualidad —por darse en una realidad ficcional de base textual—, se encuentra el

dialogismo visto a través de la relación entre Gregorio-Faroni y Gil-Dacio Monroy. Se observa un esquema dual en estas relaciones, pero por otra parte, también entra lo dialéctico (Martín 214) en cuanto al complejo proceso de formación identitaria que se fragua entre los personajes, que negocian sus propios afanes e ilusiones, ya que no sólo Gregorio sino también Gil ven abiertas las posibilidades de re-crearse como lo que siempre han querido ser.

En la obra del teórico ruso Mijaíl Bajtín, dialogismo y heteroglosia son conceptos recurrentes. Ciñendo siempre su análisis al estudio de la novela afirma Bajtín que "the language of the novel is the system of its 'languages,'" por lo que se podría definir heteroglosia como "a diversity of social speech types (sometimes even diversity of languages) and a diversity of individual voices, artistically organized." (Bajtín, 1981 262.)

La novela, como el género más abierto, admite la posibilidad de abarcar discursos y puntos de vista diferentes e incluso opuestos. De la misma forma, en el plano semántico no nos encontramos con signos unívocos sino que "the word, directed toward its object, enters a dialogically agitated and tension-filled environment of alien words, value judgments and accents, weaves in and out of complex interrelationships, merges with some, recoils from others, intersects with yet a third group." (Bajtín, 1981 276.) El dialogismo se enmarca dentro de la dinámica que propicia la polifonía, la multiplicidad de voces de orígenes, niveles y temporalidades diversas que se entrecruzan. La perspectiva dialógica del signo lingüístico se plasma en los personajes de la novela de Landero que, como Gregorio, entran en contacto con palabras y discursos que les precedieron, con los que deben negociar para reformular su propio discurso identitario.

Los signos lingüísticos, los intertextos en *Juegos de la edad tardía*, entran en conflicto y dialogan entre sí, se complementan y se resemantizan por contacto y contraste. El dialogismo se manifiesta como un proceso significativo entre discursos, entre personajes.

La diversidad de los lenguajes, de ideas, de epistemes, implica un diálogo entre ellos, una negociación entre los diferentes discursos. Para Bajtín “la vida es dialógica por naturaleza” (Bajtín, 2000 165) ya que el ser humano tiende hacia el “otro” por medio de la comunicación. “Ser quiere decir comunicarse, [...] ser significa ser para otro ya a través del otro para sí mismo.” (Bajtín, 2000 163) En la novela objeto de nuestro estudio, las conversaciones telefónicas dos veces por semana entre Gregorio y Gil son paradigmáticas de lo dialógico. Gil, viajante de comercio en provincias, despierta con su admiración absoluta hacia el que considera un poeta y un sabio, el afán que casi había olvidado Gregorio, de ser Faroni. Con la ayuda del diálogo entre ambos se forma el nuevo “yo”.

Lo dialógico, como tensión e interacción comunicativa, se da tanto en el ser humano como en la literatura, y como afirma Bajtín, es a partir de aquí de donde surge y se desarrolla el concepto de intertextualidad. El dialogismo “establece la relación de voces propias y ajenas, individuales y colectivas. [...] Se opone, por tanto, a la voz monológica, normativa, autoritaria.” (Martínez Fernández 53) Incluso la palabra pierde su univocidad, la seguridad que le otorgaba la estructura general del significante/significado de la teoría de Saussure. Para Bajtín “le mot n’est pas une chose, mais le milieu dynamique, toujours changeant dans lequel s’effectue l’échange dialogique.” (cit. en Bruce 133)

La novela “polifónica”, como la de Dostoyevski, según analiza Bajtín, mostraría esa misma tensión comunicativa al recuperar distintas voces que se oponen, que se

complementan y se mezclan. Según Graham Allen “in the polyphonic novel we find not an objective, authorial voice presenting the relations and dialogues between characters but a world in which all characters, and even the narrator him or herself, are possessed of their own discursive consciousness.” (Allen 23) El mismo crítico afirma que, “like the tradition of the carnival, the polyphonic novel fights against my point of view of the world which would valorize one “official” point of view, one ideological position, and thus one discourse above all others.” (Allen 24) Así, la *opera prima* de Luis Landero encontraría en lo lúdico (el juego intertextual del reconocimiento y apropiación), en lo carnalesco-polifónico (los personajes grotescos que se interrelacionan) la posibilidad de crear un imaginario cultural propio para aquellos seres en los márgenes de la cultura canónica y académica.

Para que Gregorio despierte su afán y sus proyectos casi olvidados de llegar a ser un poeta necesita de otros. En su juventud fue Elicio quien marca esa inflexión en el trayecto hacia el afán, como se ve en su bautizo como Faroni. Sin embargo, su mentor no deja de señalar algunos inconvenientes de esa vocación artística, la cual podría aspirar a objetivos más pedestres. Dice Elicio: “Es elegante ser poeta, y sobre todo poeta desesperado, pero de poeta se folla poco y no se sale de pobre, ése es el problema. [...] Los verdaderos poetas del amor son los gánsters y los tipos duros de verdad.” (60) La figura del gánster, de origen cinematográfico, como (anti)héroe moderno forma parte de los modelos que tiene en consideración Gregorio, de acuerdo a un imaginario cultural en el que entran los espías de las novelas de quiosco, junto al *Quijote* y a los poetas románticos ingleses.

El siguiente hito en la recreación de ese afán se da con las conversaciones telefónicas dos veces por semana con Gil. Este personaje, de nombre parlante (su nombre completo es Gil Gil y Gil) con matices ridículos, trabaja como viajante de comercio en provincias, figura del antihéroe de la modernidad desde *Death of a Salesman*, de Arthur Miller, y se caracteriza por su ingenuidad, su vulnerabilidad y por una imperiosa necesidad de comunicación. Gregorio, a sus treinta y ocho años y después de una vida de rutina que ha frustrado su afán, percibe un cambio en su existencia desde el primer diálogo telefónico con él: “Nunca había hablado con tanta autoridad y fundamento.” (95)

Poco después, cuando Gil le pide que le cuente las novedades que suceden en la ciudad, paradigma del progreso y la modernidad, Gregorio se consagra a esa tarea ya que “tan imprevista ocupación le levantó el ánimo. Nunca antes lo había escuchado nadie con tanto respeto a cambio de tan poco.” (110) Gregorio está encontrando en Gil al interlocutor deseado, quien reactiva en el protagonista la creación de un mundo ficcional y su tendencia a verbalizarlo todo, rasgo propio de los Olías. Ferriol afirma que debido al temperamento de los dos personajes, “el motivo central desencadenante de la acción de la novela se origina en la deliberada desconexión entre la realidad y la apariencia o lo deseado.” (Ferriol 173) Sus naturales imaginativos son el punto en común a partir del cual se construye el proceso dialógico.

El protagonista describe a su interlocutor una ciudad moderna idealizada. “Los recuerdos [de Madrid] de Gil eran tan vagos, y tanto su fervor por la ciudad, y tan derrotado estaba por la nostalgia de su ausencia, que Gregorio se sintió seguro de sus invenciones, y adoptó un tono rotundo e imparcial. Nunca había hablado con tanto aplomo.” Crea un entorno de rascacielos, puentes colgantes, “y tanto se entusiasmó con

su propia ficción que a veces sintió el deseo de explorar aquella ciudad donde llevaba más de treinta años.” (114)

De este diálogo surge la certeza de una identidad: “Gregorio enseguida comprobó que la gente no tarda en convencerse de lo que le conviene siempre que otra persona le apoye en su razonamiento. O lo que es lo mismo: dos opiniones solidarias forman una convicción” (114), es decir, una realidad propia. Beltrán Almería sugiere que, además, “estos diálogos muestran también la naturaleza dialógica del pensamiento humano acerca de la verdad.” (Beltrán 35) De la interacción entre los dos surge un espacio de comunicación nuevo. Bajtín señala que

cuando somos dos, [...], no es que además exista *alguien más*, y en esencia una persona *igual* [...], sino el mismo hecho de que se trata de una persona que es *otra* para mí, y en este sentido su sencilla empatía para con mi vida no significa la fusión de un solo ser, ni la repetición numérica de mi vida, sino un enriquecimiento esencial del acontecer, puesto que el otro experimenta la empatía con mi vida en una forma nueva, dentro de una categoría axiológica diferente. (Bajtín, 2000 100)

Ese “enriquecimiento esencial del acontecer” se traduce en *Juegos de la edad tardía* en la creación de una identidad de naturaleza textual, como la de Faroni. Como apunta Jorge Larraín, citando a Axel Honneth, “la construcción de la identidad es un proceso intersubjetivo de reconocimiento mutuo” (29), ya que “el sujeto se define en términos de cómo lo ven los otros.” (Larraín 28) Bajtín afirma que “el hombre no puede ver ni comprender en su totalidad, ni siquiera su propia apariencia, y no pueden ayudarle en ello la fotografía ni los espejos. La verdadera apariencia de uno puede ser vista tan sólo por otras personas, gracias a su exotopía espacial y gracias a que son otros.” (Bajtín, 2000 159-9) Así, a Gregorio “lo que le atemorizaba de verdad era la destrucción de la imagen que el propio Gil le había otorgado, y que algo tenía de encarnación de sus

ilusiones juveniles.” (116) La formación del nuevo yo que es Faroni se observa claramente desde sus primeros diálogos con el viajante:

-Pero, hombre ¿cómo se imagina que soy?- dijo en tono de broma [...].

Gil no dudó:

-Un hombre moderno, culto, joven, idealista y que consigue siempre lo que quiere. En una palabra: un triunfador. (121)

Gil cree que Gregorio tiene veintisiete años cuando en realidad tiene treinta y ocho, y el protagonista no sólo acepta gustoso adoptar esa imagen sino que rebaja su edad en dos años (121). Renace su afán de manera definitiva cuando Gil le pregunta por el nombre por el que le conocen en los círculos intelectuales de la ciudad: “Gregorio cerró los ojos para asumir la plenitud del instante. -Faroni- dijo, y el nombre le sonó mágico, como si lo acabara de inventar.” (122). Gil le llamará así desde ese momento y Gregorio *será* Faroni. Se convierte en un precipitado de diferentes estereotipos culturales: el poeta romántico del XIX, rebelde y apasionado, el intelectual comprometido políticamente de los años 60, perseguido por el régimen, el espía cinematográfico de la guerra fría, el detective de gabardina y cigarrillo constante a lo Humphrey Bogart, etc. Todos ellos tienen en común su rebeldía, su individualismo radical y un cierto fatalismo esteticista.

El dialogismo no supone la coordinación de ideas y discursos que coinciden de manera perfecta sino que da como resultado un proceso de negociación entre los aspectos divergentes para llegar a puntos en común. En la novela de Landero se observa esta reformulación constante del diálogo, este proceso complejo de formación de identidades incluso entre personajes como Gregorio y Gil, que parecen ser los interlocutores que ambos buscaban desde hacía años. Douglas Kellner entiende la identidad en la modernidad como autorreflexiva y sujeta a cambio e innovación dentro de unas ciertas esencias (Kellner 141) Ya no se comprende como una categoría fija como tal sino que

precisa de una búsqueda interior, de definición personal. En el caso de Gregorio, los materiales con los que la edifica son textuales: fragmentos tomados de su enciclopedia cultural, en donde caben referencias de cultura elevada, como la literatura canónica establecida en las antologías escolares de poesía —Fray Luis de León, Espronceda—, referencias de cultura de masas, como películas de cine negro estadounidense, novelas de detectives y espías (versiones devaluadas de Dashiell Hammett) y aventureros (a la manera de Jack London y Mayne Reid), y de cultura popular, como los relatos orales tradicionales (Hansel y Gretel, el pescador que vive siglos en un reino submarino, la fábula de la zorra, el cuervo y el queso, etc.). La consideración de su identidad individual se aproxima a lo posmoderno, ya que se define bajo esta última perspectiva como un constructo inestable, frágil y, sobre todo, fragmentario y desmontable. La novela de Landero facilita la ambigüedad ya que el protagonista siempre busca modelos de actuación que se caractericen por su individualismo y por distanciarse de las convenciones, tema este, el de la desalienación, propiamente moderno. Sin embargo, asume esos rasgos como máscaras que se puede poner y quitar, de acuerdo con el momento preciso. Ante Gil adopta las poses de rebeldía y de fuerza, pero en su soledad se convierte en un “enanito gruñón de cuento” (341) o en un espía que debe huir de la policía (358). El protagonista es consciente de esta inestabilidad, de hacer uso de rasgos que no le pertenecen, ya que en multitud de ocasiones se autodenomina “impostor”. Por una parte se nos muestra la individualidad moderna y por otro la inestabilidad de una identidad desmontable y cambiante según las circunstancias.

En el capítulo VIII el protagonista prepara en una noche entre la vigilia y el sueño las respuestas admirables, precisas, sorprendentes a las preguntas imaginadas que le

gustaría que Gil le hiciera. El protagonista se desdobra en dos, Faroni y en Gil. Para Beltrán “el diálogo entre Olías y Faroni, el diálogo fabulador, entre dos personas que comparten un mismo cuerpo, constituye el núcleo de la novela: una novela de crisis, que escenifica el proceso de abandono de la primera personalidad del héroe para asumir otra y su fracaso.” (Beltrán 36) Por medio de este proceso se acentúa y se lleva al límite la creación del “yo” por el “otro,” proceso que se había producido anteriormente en los diálogos telefónicos semanales. Entonces Gregorio creaba en Gil al interlocutor que lo admirara. El viajante de comercio, por su parte, creando a un Faroni a quien admirar, también se transforma por efecto de las conversaciones telefónicas. Recibe un nuevo nombre, Dacio Gil Monroy, y recupera una autoestima casi desaparecida. “Por primera vez-declaró solemnemente-, me siento un hombre digno y hasta importante.” (154) De un personaje amilanado al principio surge alguien capaz de sacrificarse hasta ser “un mártir del progreso” (302). Se da, por tanto, una formación y reformulación constantes de identidades, de intersubjetividades puestas en contacto.

El dialogismo empuja a Gregorio a la invención de su propia realidad. “Si Gil lo había enredado en las fantasías de su nostalgia, él había hecho lo mismo en su ensueño nocturno. ‘Ya somos dos impostores’, se dijo, y anotó en su libreta las novedades de la farsa.” (136) El poder de la imaginación y la influencia del “otro” en el “yo” son elementos de la novela que se prefiguran en la cita cotextual de Paracelso al comienzo del relato: “Una imaginación que se emplee contra mí puede emplearse tan vigorosamente que pueda morirme por la imaginación de otro.” (11)

2. Intertextualidad: origen y transformación del concepto

Como se ha apuntado más arriba, el concepto de intertextualidad nos remite a un significado invariable y constante en la crítica y teoría literaria. Lejos de todo eso, ha ido sufriendo sucesivas resemantizaciones y adaptaciones a lo largo del tiempo según diversas corrientes y enfoques como los estudios filológicos, el posestructuralismo, la estética de la recepción, entre otros. En las páginas siguientes se pretende dar cuenta de la evolución de este concepto en disputa y de las aportaciones de cada teoría de acuerdo a su aplicación en el estudio de la novela de Luis Landero.

Se suele considerar la primera vez en que aparece el término "intertextualidad" un texto de Julia Kristeva, "Le mot, le dialogue et le roman" escrito en 1966 y publicado al año siguiente en la revista *Critique*, aunque este concepto se remonta a los trabajos del teórico ruso Mijaíl Bajtín, que forma un grupo de investigación en los años veinte (Bruce 97). El término "intertextualidad," a pesar de que surge de manera un tanto fortuita, se convierte en objeto de gran interés por parte de los estudiosos de la literatura (Plett 3). Kristeva realiza un análisis en este artículo de las teorías bajtinianas acerca del dialogismo y de la relación entre emisor y receptor, por medio de la palabra literaria. Para Bajtín "la palabra literaria no es un punto (un sentido fijo), sino un cruce de superficies textuales, un diálogo de varias escrituras: del escritor, del destinatario (o del personaje), del contexto cultural anterior o actual." (Kristeva 188)

El texto va a ser considerado como un *continuum*, habiendo retomado la etimología de *textus* como 'tejido.' "La palabra (el texto) es un cruce de palabras (de textos) en que se lee al menos otra palabra (texto). [...] Todo texto se contituye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la

noción de intersubjetividad se instaura la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, al menos, como doble.” (Kristeva 190)

Kristeva da a las teorías de Bajtín un enfoque plenamente semiótico (Bruce 123), alejándose de las teorías del enunciado del estudioso ruso. Se inscribe el desarrollo del concepto de la intertextualidad en una época, los años sesenta, en que se había suscitado el interés por el texto de parte de la lingüística del texto y las teorías de éste en general (Martínez Fernández 37). La fortuna del término intertextualidad e intertexto por otra parte ayudará a la formación de otros neologismos. Afirma Bruce que

A l'époque ou elle crée le terme 'intertextualité,' Kristeva cherche surtout à décrire les processus de la production pré-communicative, à redéfinir le texte en termes de géno-texte et de phéno-texte, et à refaire la description du processus sémiotique en termes de la génération de signifiants a partir de pulsions psychiques en se servant de la théorie de la grammaire transformationnelle de Noam Chomsky. (Bruce 125)

A pesar de que el debate entre los teóricos parece discurrir por el cauce de lo abstracto y puramente literario, la noción de intertextualidad no deja de tener connotaciones ideológicas. Uno de los caballos de batalla del grupo *Tel Quel* era el de la literatura de vanguardia como la verdadera “escritura” frente a la literatura burguesa (Bruce 126). Las distintas corrientes críticas (socio-históricas, de la recepción, freudianas) daban un papel y un significado diferente a la intertextualidad. Según Marc Angenot éste funcionaba más como un arma crítica que como una noción bien delimitada (Bruce 126). En sus estudios, señala Bruce, Kristeva tiende a emplear el término de una manera agresiva, con la intención de deconstruir toda una tradición estética e intelectual opuesta (Bruce 127). No obstante, el término en disputa se verá también asimilado por las corrientes más tradicionales, que lo relacionan con el estudio de fuentes y la *imitatio* clásica de raíces aristotélicas. A pesar de utilizar una misma denominación, se le carga de

significados muy diferentes. Ya no hay una intertextualidad sino "intertextualidades" (Plett 3). Dentro del grupo teórico francés *Tel Quel* el concepto en disputa va a sufrir una deshistorización que lo aleja de las ideas bajtinianas.

En *Juegos de la edad tardía*, como ya señalábamos, se observa ese proceso dialógico intersubjetivo que tiene consecuencias en la formación identitaria de los personajes. Sin embargo muestra un carácter textual no sólo por los "lenguajes" de las distintas voces puestos en contacto, que se basan en un imaginario cultural formado de fragmentos de textos, sino en la misma identidad de Gregorio y de Gil, que recurren para crear esa realidad ficcional que les redima de su frustración comunicativa y vital a modelos de actuación "textuales," constructos provenientes del estereotipo, como el "poeta romántico," el "intelectual comprometido," el aventurero," el espía," etc.

Kristeva, al parafrasear a Bajtín en el desarrollo de la intertextualidad, cambia significativamente la teoría del dialogismo del teórico ruso y presenta la intertextualidad como una permutación de textos "within the semiotic project of textual stratification and typology to specify different textual arrangements within historical and social texts." (Godard 568). Las teorías de Kristeva, apunta Bruce, se distinguen de las de Bajtín en el carácter ahistórico del concepto de intertextualidad, en el empleo de metáforas heurísticas como si estas constituyeran las entidades empíricas y en la extrema formalización de la problemática que nos propone. Estos aspectos, entre los que se encuentra la metaforización del mundo como texto, y la vaguedad de su aplicación de la teoría son en parte responsables de formulaciones actuales de la problemática intertextual (Bruce 134).

Kristeva vuelve a tratar este concepto en obras posteriores realizando diversos cambios y variaciones. Según Guillén "la palabra literaria pierde su sustancialidad propia.

estática o suficiente. La palabra se descodifica. Es más, el concepto de texto se torna también heterogéneo y dinámico (Guillén 131). El texto deja de ser un sistema autosuficiente, cerrado (Godard 568) para abrirse hacia un diálogo activo con otros textos, no sólo literarios y escritos, sino con los "textos culturales," en palabras de Lotman, que incluyen los producidos de manera oral, los de código visual y sonoro y los que superan las barreras jerárquicas del canon. Este proceso de interacción supone un intercambio con la época en la que se produce el texto y con tiempos pasados.

Dentro de la corriente post-estructuralista, que critica la teoría lingüística de Saussure, esta nueva visión del texto va a motivar un mayor interés por la relación entre signos, más que de significados. Roland Barthes señala que

le texte redistribue la langue [...]. L'une des voies de cette deconstruction-reconstruction est de permuter des textes, des lambeaux de textes qui ont existé ou existent autour du texte considéré, et finalement en lui: *tout text est une intertexte*. [...] *L'intertextualité, condition de tout texte*, quel qu'il soit, ne se réduit évidemment pas a problème de sources ou d'influences; l'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets. (Barthes, 1968 1015)

En efecto, la intertextualidad se convierte en la condición de todo texto, que lo relaciona con otros, en lo que se podría considerar un "nivel textual" de la realidad en cuanto ese *continuum* fluido se constituye en un plano autónomo.

El texto como tal se deshistoriza. En *El placer del texto*, Barthes al leer un fragmento de Stendhal recuerda otro de Proust. "I recognize that Proust's work, the general mathesis [...]: Proust is what comes to me, not what I summon up; not an "authority," simply a circular memory." A partir de aquí, la conformación del concepto de intertetexto será "the impossibility of living outside the infinite text-whether this text

be Proust or the daily newspaper or the television screen: the book creates the meaning, the meaning creates life." (Barthes, 1975 36)

Este concepto más amplio, que algunos llaman "intertextualidad esencial o elemental", según Graciela Reyes, "en cuanto la actividad lingüística sólo es posible por la existencia de discursos previos, 'todo decir es un repetir [...] y todo texto es obligadamente polifónico, pues un signo o una secuencia son reconocibles por ya dichos.'" (cit. en Martínez Fernández 79) Este concepto ha sido criticado por su poca funcionalidad en la aplicación al estudio de una obra literaria. Guillén señala que "al afirmar que todo texto es un intertexto, la posibilidad de que este término admita omisiones o matizaciones, ausencias o presencias, no confundiendo con todo texto, se vuelve remota." (Guillén 313)

Esta noción de intertextualidad propuesta por algunos de los teóricos posestructuralistas contrasta, paradójicamente, con uno de los significados que fue adquiriendo, de acuerdo al enfoque más tradicional de la filología, el de estudio de fuentes. No obstante, la intertextualidad, supuesta como un equivalente de la clásica *imitatio* no parece tener ningún punto en común con el mismo concepto según la entiende Barthes, para quien "rinde homenaje a la sociabilidad de la escritura literaria, cuya individualidad se cifra hasta cierto punto en el cruce particular de escrituras previas." (Guillén 313) Una de las críticas que se le hace a esta teoría de Barthes afirma que se estaría reduciendo a una concepción general del signo poético, a una teoría del texto, más que a un método para la investigación de las relaciones existentes entre distintos poemas, ensayos o novelas." (Guillén 313-4) La noción de "tout texte est une intertexte," por otra parte, es puesta en duda por teóricos que defienden un concepto más operativo para el

estudio de los textos literarios. Así Plett señala que todos los intertextos son textos pero no a la inversa (Plett 5) en clara alusión a la teoría del teórico francés.

Kristeva realiza el paso de la intersubjetividad (Kristeva 120) a la intertextualidad al poner bajo el prisma del dialogismo no los sujetos sino los textos, de los cuales los primeros forman parte. En *Juegos de la edad tardía* se plasma este cambio en la caracterización de los personajes Gregorio y Gil como seres textuales en un “universo de papel”. A su vez, la metáfora del texto como un mosaico, un *continuum* en el que se cruzan las palabras se podría poner de manifiesto en la novela de Landero en la medida en que ambos personajes participan de un imaginario cultural forjado de fragmentos textuales de diferente signo y origen que desean reactivar para huir de una realidad que se les presenta como adversa. El mismo Landero recoge la imagen borgiana de Babel: “Desde cierto punto de vista intelectual, el mundo es una enorme biblioteca donde los libros se aluden unos a otros.” (Landero, 1994 43)

El concepto de texto debe ampliarse más allá del de tipo literario hasta el concepto de texto cultural ya que en ese imaginario caben tanto fragmentos de obras del canon español y occidental como novelas de quiosco de espías, signos visuales y sonoros de películas de Hollywood de los años cincuenta, obras de arte vulgarizadas por los medios de comunicación. De acuerdo con este campo tan amplio de referencias, el teórico ruso de la escuela de Tartu, Yuri Lotman afirma, como ya hemos señalado más arriba, que la cultura en su totalidad puede ser considerada como un texto” (Lotman 109) y que por otra parte “en el sistema general de la cultura los textos cumplen por lo menos dos funciones básicas: la transmisión adecuada de los significados y la generación de nuevos sentidos” (Lotman 94) Esta última función está estrechamente relacionada con la

intertextualidad como referencia a un texto dentro de otro. "Semejantes inclusiones [citas, referencias, etc.] pueden leerse como homogéneas respecto al texto que las rodea y también como heterogéneas respecto a él." (Lotman 109)

La deshistorización a la que los posestructuralistas someten al concepto de intertextualidad coincide en cierta manera con la ruptura diacrónica que Gregorio plantea en el texto con respecto a los fragmentos textuales que introduce en su discurso. Para animar a un Gil desconsolado por haber tenido solamente un pensamiento original en cuarenta años de existencia, Gregorio le recuerda que

ahí tenía el caso de Sócrates, que prácticamente se hizo famoso con una frase: 'Sólo sé que no sé nada'
-Ya ve, la gloria en seis palabras. ¿Y qué decir del filósofo que dijo: 'Pienso luego existo, esa es la cuestión', y gracias a lo cual hoy se le recuerda? ¿O del que dijo 'El hombre es un lobo para el hombre'? (133-4)

Mezclando máximas vulgarizadas de Sócrates ("Sólo sé que no sé nada."), Descartes ("Pienso luego existo."), *Hamlet* de Shakespeare ("...esa es la cuestión.") y Terencio ("El hombre es un lobo para el hombre.") Gregorio descontextualiza textos culturales y pone de manifiesto su imaginario cultural fruto de lecturas rápidas, de simplificaciones y vulgarizaciones. Se podría decir que en cierta forma pone en suspenso la historicidad de estos textos al sacarlos de su contexto, ponerlos en contacto y transformarlos, de la misma forma que su *alter ego* Faroni mezcla rasgos de poetas románticos del XIX y espías de la guerra fría. La deshistorización tiene aquí un papel lúdico e irónico, porque se deja al lector la tarea de descodificar esos textos, de reconocerlos y por tanto situarlos en la historia, tarea que permite ver en Gregorio no un receptor posestructuralista sino un personaje ingenuo que recrea una realidad ficcional con los rudimentos de una cultura superficial.

3. La intertextualidad y el papel del lector

El intertexto como recurso semántico se basa como hemos visto en el diálogo entre textos de diferentes épocas, géneros, estilos. Sin embargo, para que se active su potencial de sentido debe darse un reconocimiento por parte del lector. Sin este encuentro, sin esta *anagnórisis*, la intención del autor queda frustrada y la interpretación del texto empobrecida. Es por esto por lo que consideramos fundamental el papel del lector en el proceso intertextual, de relectura por parte del emisor y de reconocimiento por parte del receptor.

Ambos fenómenos (*paráfrasis* y *anagnórisis*) se pueden relacionar con las teorías de Michael Riffaterre, que se sirve del término de intertextualidad para darle un enfoque de la estética de la recepción. Distingue entre "intertexto," como la totalidad de textos que se pueden relacionar con uno dado, e "intertextualidad," como la percepción del lector del significado, de la "literariedad" del texto (Godard 570). Así, la intertextualidad sería un instrumento de interpretación que, por otra parte, se relaciona con las teorías del texto de Beaugrande y Dressler, cuando la consideran como el conjunto de "factores que hacen depender la utilización adecuada de un texto del conocimiento que se tenga en otros anteriores." Se trataría de la interrelación que "se establece entre, por un lado, los procesos de producción y de recepción de un texto determinado y, por otro, el conocimiento que tengan los participantes en la interacción comunicativa de otros textos anteriores relacionados con él." (cit. en Martínez Fernández 38)

Beaugrande y Dressler hablan de una "competencia intertextual," la del reconocimiento de textos anteriores a partir de otro por parte del receptor. Este último

concepto lo adapta Riffaterre a su teoría dentro de la acepción que da de intertextualidad.

Según Umberto Eco

ningún texto se lee independientemente de la experiencia que el lector tiene de otros textos. La competencia intertextual (cf. en especial Kristeva, *Le texte du roman*) representa un caso especial de hipercodificación y establece sus propios cuadros. [...] La competencia intertextual (periferia extrema de una enciclopedia) abarca todos los sistemas semióticos con el que el lector está familiarizado. (Eco 116)

En la teoría de Riffaterre se combina el estudio semiótico y el papel del receptor, el cual debe leer y releer para situar las unidades simples que aparecen en el texto en un sistema mayor, para descubrir el hipograma o matriz, es decir, la estructura que ha originado ese texto (Godard 570). Riffaterre se limita al estudio de interacciones textuales precisas y reconocibles que se producen a un nivel de texto individual en el interior del sistema literario (Bruce 157). Así, defenderá unos postulados fundamentales del análisis formal: que la literatura no está hecha de intenciones sino de textos, que los textos están compuestos de palabras, no de cosas o ideas. El discurso literario estaría caracterizado por una indirección semántica, ya que “la obra no significa meramente lo que dice.” (Guillén 315) Una primera lectura sería intratextual, es decir, daría cuenta del significado “individual” del texto, mientras que una segunda lectura lo pondría en relación con otros textos, otros códigos culturales, etc. Se daría entonces la paradoja de que la intertextualidad sólo sería operativa en el “cumplimiento de la norma y en su ruptura.” para que, de esta manera, fuera significativa (Riffaterre 43). La producción del sentido se traslada del autor-texto al texto-lector.

En su aplicación de la teoría al texto poético en *La production du texte*, Riffaterre “abre el compás considerablemente, pues su concepción de la intertextualidad encierra las

palabras, las estructuras temáticas, las formas y los códigos culturales.” (Guillén 316) El lector debe completar semánticamente, con su lectura, el texto.

Si la producción del sentido se da en el eje texto-lector, en *Juegos de la edad tardía* nos encontramos con un doble proceso significativo. Por una parte Gregorio “lee,” es decir, interpreta, una serie de textos culturales que se dan en su época de los que se sirve para crear ese mundo ficticio y dar impulso a su afán que no tiene otro objetivo que ayudarlo a huir de la incomunicación y de la alienación social, económica y cultural. Esos textos culturales van a sufrir un proceso de resemantización, un cambio en su dirección semántica para poder ser aplicados a la experiencia vital del protagonista. Así como señala Wolfgang Iser que “el texto es un potencial de efectos que sólo es posible actualizar en el proceso de lectura” (Iser 11), Gregorio activa los significados de rebeldía y aventura de intertextos tomados de películas de espías o de poemas románticos mientras que deshistoriza los textos al obviar las circunstancias en las que surgieron y al mezclarlos en un todo identitario. Algunas de estas referencias, por tanto, parecen mostrar un carácter superficial porque se quedan en la actitud del héroe ante el mundo, como cuando “subía la escalera con un balanceo desdeñoso, aprendido en las películas de cine negro que ponían en el barrio.” (18) El protagonista acude a esos rasgos superficiales porque suponen una máscara que lo distancia de una realidad de la que abomina. Según Iser “en el hecho de la lectura nunca se realiza plenamente el potencial de sentido sino que este sólo puede ser parcialmente actualizado” (Iser 47) ya que el lector incide en algunos aspectos más que en otros.

El protagonista de *Juegos de la edad tardía* se sirve de la literatura como estrategia de huida, imaginando incluso su paraíso propio en la juventud como “un lugar

diáfano y amable, donde todo fuese tan sencillo que no se necesitase la memoria para vivir, ni hubiese misterios que aprender. [...] Se imaginó su nueva vida, agreste y solitaria, ágil entre las peñas, lavándose a torso desnudo en el bullicio de los manantiales.” (35) Este espacio ilusorio tiene raíces literarias, como las del *locus amoenus* en que se convierte Sierra Morena ante los ojos de Don Quijote en la primera parte de la novela cuando se encuentra con los funerales de Grisóstomo (cap. XII-XII), o al final de la segunda parte cuando decide ser poeta pastoril. Sus raíces también pueden ser cinematográficas, por una asimilación de la figura de Tarzán, como paradigma de la vida en la naturaleza. En la coincidencia de ambas referencias se observa el proceso de relectura que Gregorio pone en práctica a lo largo de toda la novela.

El mundo ficcional trazado por Gregorio desde joven tiene rasgos textuales, de entre los que destacan los literarios, tomados según su interés y su afán vital. Iser apunta que “una teoría orientada a la lectura de antemano se ve sometida al reproche de subjetivismo incontrolado.” (Iser 49) El subjetivismo del protagonista, al reconducir semánticamente los intertextos, parece obvio de acuerdo con su ingenuidad y con su formación cultural y textual desordenada. Cuando empieza a trabajar en el quiosco de su tío, por el agravamiento de la locura de este, se instala “entre las ventanitas de cristales turbios y bajo el ramaje de la acacia. [...] Y se dijo que aquella podría ser muy bien su inesperada isleta de desolación. Descuidó sus deberes escolares y se pasaba el día leyendo novelas policíacas y fumando sus primeros cigarrillos.” (38) Dentro de toda esta serie de novelas de quiosco podrían encontrarse otras obras más tradicionales o canónicas

que habrían sido leídas en clave de relatos de aventuras⁷. Para poder desarrollar un espacio propio de naturaleza textual y literaria en gran medida el personaje ha necesitado leer e interpretar los textos clásicos a los que hace referencia, textos leídos entera o fragmentariamente en antologías en la escuela, por ejemplo. De esa materia prima surgen los elementos que conforman su identidad como Faroni.

El otro proceso significativo que se da en la relación texto-lector, además de la de Gregorio lector de textos culturales, se da entre la novela y nosotros lectores. La producción de sentido, la lectura como interpretación, será diferente de la que existe entre Gregorio y los textos a los que acude su afán. El lector de la novela establece una distancia irónica con respecto al protagonista por efecto de la inadecuación de los intertextos prestigiados y el contexto prosaico de la vida de Gregorio. Según Pere Ballart las ironías de contraste que se producen entre el texto y otros textos tienen “un evidente alcance intertextual que acentúa el exigente trabajo que la figuración [irónica] reclama de su receptor” ya que en este caso el lector no sólo deberá ser capaz de detectar su presencia sino que deberá tener “conocimiento del texto parodiado para poder calibrar el valor de la distorsión efectuada, el valor del contraste provocado.” (Ballart 353)

Esta distancia entre el lector y los personajes, que, en ocasiones, se mueven en una estética de lo grotesco, impide una identificación tradicional con el héroe virtuoso ya que este se encuentra entre los paréntesis de la parodia debido en parte al propio campo semántico en la novela de la “huida” y del personaje principal como “impostor”. Sin embargo, esta distancia irónica no resta trascendencia al esfuerzo del antihéroe Gregorio por escapar de su existencia mediocre.

⁷ El mismo Landero viene a proponer como verosímil esta posibilidad: “Leía novelas de quiosco y las que me dejaban los vecinos. Leí mucho y desordenadamente. Por ejemplo, leí *Guerra y paz* como una novela policíaca.”(Landero 2002)

Gregorio como lector acude al texto previo, a la novela de quiosco, al poema becqueriano, como intérprete de uno de sus sentidos, dando lugar al intertexto. Esta interpretación, esta selección de una de las posibilidades semánticas se puede considerar una paráfrasis, incluso cuando se cita de manera directa, sin cambios. El mismo contacto del intertexto con un contexto distinto del que formaba parte en principio produce un sentido nuevo. Por otra parte, nosotros lectores con respecto al intertexto seguimos la trayectoria del reconocimiento de la alusión, de la cita, del nuevo fragmento inserto. Este reconocimiento o anagnórisis es un encuentro del receptor con el origen textual y la descodificación de sus connotaciones en relación al contexto en el que se sitúa.

La ironía surgirá del desequilibrio, de la ruptura de las convenciones entre forma y contenido, que en este caso se dan en un Gregorio oficinista que se mueve por la ciudad con las solapas de la gabardina subidas creyéndose un espía perseguido.

4. Gerard Genette y la intertextualidad como transtextualidad

Relacionado en algunos aspectos con la perspectiva del lector, Gerard Genette publica en 1982 *Palimpsestes*, en donde, siguiendo la tradición estructuralista en parte esboza una teoría ecléctica por la cual sustituya el concepto de intertextualidad, polisémico y poco operativo para el estudio de los textos literarios, por el de transtextualidad, que define como “the textual transcendence of the texte, [...] as ‘all that sets the text in a relationship, wheter obvious or concealed, with other texts’” (1).

Genette somete el modelo intertextual a un análisis de tipo taxonómico, recuperando la tradición retórica desde el punto de vista estructuralista (Bruce 1981). Este concepto de transtextualidad se distingue del de la intertextualidad según Kristeva y

Barthes por cuanto supone una mayor carga histórica, ya que se recupera la importancia de los *topoi* y la *dispositio* (Bruce 182) como formas posibles en una época de entre las cuales el escritor elige para actualizar su obra. Genette busca formular los elementos de un sistema crítico donde el concepto de "texto" se define en términos de relaciones textuales (Bruce 181). De las metáforas heurísticas de Kristeva a propósito del texto se pasa a subrayar las relaciones textuales como un *continuum* en donde desempeñan un importante papel la historicidad y la tradición.

La metáfora del palimpsesto subraya la importancia del proceso continuo de reescritura, de producción textual basada sobre textos anteriores a los que se responde, ya como imitación, ya como réplica. La transformación de material anterior *raspando* y *añadiendo* en la tablilla o el pergamino de la historia literaria no elimina sus huellas, que conforman la tradición. Esta metáfora se diferencia de la de la textualidad como tejido o mosaico. El concepto genettiano ciñe el texto y su estudio a unos límites más estrechos (Bruce 185) que los propuestos por algunos teóricos del posestructuralismo como Kristeva o Barthes.

En *Palimpsestes*, según Bruce, el crítico francés emprende dos tareas, la tentativa de categorización más precisa y el estilo de una de las nuevas categorías que postula, la hipertextualidad, como una búsqueda del texto perdido (Bruce 183). La instancia del autor, tal como lo piensa Genette, va a ser un lector que "lee," esto es, interpreta, una obra anterior actualizándola y dándole un nuevo sentido. De esta manera, Genette integra parte del enfoque de la estética de la recepción.

Transtextualidad sustituirá a intertextualidad por medio de una serie de categorías que tienen el propósito de establecer un marco teórico definido y operativo para el

estudio de los textos literarios. Intertextualidad, por tanto, dentro del nuevo concepto de Genette, se verá reducida a una "relationship of copresence between two texts or among several texts, [...] the actual presence of one text within another." (Genette 1-2) Dentro de esta categoría se encuentra la cita, la alusión y el plagio.

El segundo tipo sería el paratexto (título, subtítulo, prefacio, prólogo, ilustraciones, etc.) que muchas veces supone un comentario y que completa el sentido del texto (Genette 3).

La metatextualidad es el tercer tipo, el comentario de una obra anterior, la relación crítica por excelencia. En este caso, como en el quinto tipo, la architextualidad (la cualidad genérica), se observa la influencia e importancia de la tradición, ya que con el comentario se hace referencia a la glosa, de raíces medievales, y en cuanto al género, se establece la filiación con la *Poética* de Aristóteles.

El cuarto tipo sería la hipertextualidad, que es el verdadero núcleo de *Palimpsestes* y donde se plasma de manera integral la metáfora de la reescritura. Se define como "any text derived from a previous text either through simple transformation, [...] or through indirect transformation, which I shall label imitation." Hipertexto supone un hipotexto anterior, sobre el que se basa el primero. Se recuperan términos tradicionales, como la *imitatio*, que se relaciona con la *transformación* en una oposición poco clara. El propio Genette asume la labilidad de las fronteras de su taxonomía: "one must not view the five types of transtextuality as separate and absolute categories without any reciprocal contact or overlapping" y reconoce que el hipertexto actúa a menudo como comentario, ya que se trata de un architexto transgenérico. Señala que los diversos

componentes de la literariedad (intertextualidad, paratexto, etc.) deberían considerarse no como categorías sino como aspectos de la textualidad (Genette 7-8).

La taxonomía genettiana da cuenta de la dificultad de poner límites cabales a un concepto tan amplio como las relaciones textuales y la intertextualidad, ya que en las mismas categorías que establece se producen cruces. Metatextualidad e hipertextualidad se confunden en tanto subcategorías formales de la transtextualidad (Bruce 196), debido a que cada instancia de intertextualidad constituye un comentario implícito. Incluso se observa el hecho de que no todas las categorías se consideren al mismo nivel, porque la intertextualidad se puede dar en cualquiera de las otras cuatro.

La hipertextualidad, que muestra diferentes formas, desde la *amplificatio* de la *Eneida* con respecto a la *Iliada* y la *Odisea* hasta la parodia y el pastiche, resulta una categoría muy sugerente para el estudio de los textos literarios, como intertexto estructural de una obra, como relectura y paráfrasis del original. En el caso de *Juegos de la edad tardía* la presencia constante de elementos del *Quijote* supondría su consideración de hipotexto. Para Fátima Serra “no en vano se puede llamar Sancho Panza a Gil, pues siente por Faroni la misma devoción y admiración que el escudero sentía hacia Don Quijote.” (Serra 80) Manchón Gómez apunta como interrelación con la novela de Cervantes los temas del “desdoblamiento de la personalidad,” de la “realidad-idealidad,” en el afán y muerte del tío Félix, etc. (Manchón Gómez 280 y sig.) Sin embargo, para José García “en cuanto a la presencia de una pareja dialógica de protagonistas, el hipotexto cervantino se hace especialmente complejo,” ya que Gregorio actúa como Sancho que engaña a Gil y a la vez es Don Quijote (García 108).

Se hace difícil establecer un hipotexto definido y “puro” que no admita mezclas de otros. Genette aporta los ejemplos paradigmáticos de la *Eneida* y del *Ulysses* como respuesta a la *Odisea*, pero las relaciones que se establecen entre el texto literario y la tradición, ya sea para reafirmarla o para subvertirla, suponen la multiplicidad de referentes y de hipotextos posibles.

Para Bruce en el análisis de *Palimpsestes*, Genette deja sin respuesta preguntas ideológicas que pudieran surgir (Bruce 196), evita hablar de todo elemento extratextual (la hermenéutica y la sociocrítica) para concentrarse en las estructuras formales que cree o espera ver en el texto. Todas las categorías de Genette se vuelven insuficientes porque no intentan integrar los elementos dialógicos y sociológicos en un modelo global (Bruce 203). No obstante, no se puede obviar la importancia de esta obra teórica que ha visto extendida profusamente su terminología, prueba de su operatividad en el estudio de los textos literarios.

5. Intertextualidad y posmodernidad

Como se ha apuntado más arriba la intertextualidad es un recurso semántico que no es ajeno a la modernidad. Sin embargo, su uso se ha visto incrementado considerablemente en las llamadas obras posmodernas, incluidas no sólo las literarias sino también las cinematográficas y las arquitectónicas (Plett 26).

En concepto de posmodernidad ha sido asediado desde diversas perspectivas. Según Allen “Postmodernism has been the subject of a great debate over the last two decades; it is itself a dialogic word with various negative and positive connotations.” (Allen 181) Esa multiplicidad de características que la conforman parece,

paradójicamente, uno de sus rasgos definitorios. Linda Hutcheon señala que se trata de un fenómeno contradictorio que “uses and abuses, installs and subverts, the very concepts it challenges –be it in architecture, literature, painting, sculpture, film, video, dance, TV, music, philosophy, aesthetic theory, psychoanalysis, linguistics, or historiography.”(Hutcheon, 1988 3)

El arte posmoderno es consciente de encontrarse “dentro del archivo” (Hutcheon, 1988 125, aludiendo a Foucault), y ese archivo es tanto histórico como literario. La relación con la textualidad y sobre todo con la historia como texto ha variado con respecto a la modernidad:

Postmodern fiction manifests a certain introversion, a self-conscious turning toward the form of the act of writing itself; but, it is also much more than that. [...] After all, we can only “know” (as opposed to “experience”) the world through our narratives (past and present) of it, or so postmodernism argues. The present, as well as the past, is always irremediably textualized for us (Belsey 1980, 46) and the overt intertextuality of historiographic metafiction serves as one of the textual signals of this postmodern realization. (Hutcheon, 1988 128)

Frente a una modernidad cimentada sobre una jerarquía de valores literarios convencionalmente aceptados, sobre un canon considerado universal y conformado según un patrón cultural occidental, blanco, masculino, heterosexual, la posmodernidad aboga por la subversión del centro a favor de lo marginal, de lo ex-céntrico (Hutcheon, 1988 12), ya sea en cuanto clase social, raza, género, orientación sexual, etc. Esta subversión se plasma en una ruptura de los límites genéricos en la literatura y en la jerarquía del canon tradicional.

The important contemporary debate about the margins and the boundaries of social and artistic convention is also the result of a typically postmodern transgression of previously accepted limits: Those of particular arts, of genres, of art itself. [...] The borders between literary genres have become fluid.(Hutcheon, 1988 9)

Gonzalo Navajas señala que el posmodernismo se desvincula del concepto de la literatura “como una institución estructurada según criterios universales de clasificación y evaluación aceptados consensualmente.” Rechaza la institución tradicional de la literatura y en su lugar propone la divergencia, y no la aceptación de un canon.” (Navajas 15) Se produce un juego de dependencia y de subversión: “Postmodernism signals its dependence by its use of the canon, but reveals its rebellion through its ironic abuse of it.” (Hutcheon, 1988 130)

De esta forma, uno de los fenómenos que se da con mayor profusión es la parodia, que reúne en sí intertextualidad, aceptación del canon y subversión del mismo. La parodia, concepto que no vamos a estudiar aquí por su amplitud, es definida por Ballart como una forma de ironía intertextual, de “contraste entre el texto y otros textos.” (Ballart 352) La parodia se ve constituida de muy amplios límites que permiten que sirva a muy diferentes fines y lo que la distingue de la ironía “es, sin duda, su mecanismo, que descansa de modo casi exclusivo en las relaciones intertextuales, a través de la cita y la alusión de unos discursos en otros.” (Ballart 422)

Desde “La muerte del autor,” apuntada por Barthes en 1968, y como proceso paralelo, los estudiosos de la posmodernidad han hablado a menudo de la desintegración del yo como sujeto de la historia. “As later defined by Barthes and Riffaterre intertextuality replaces the challenged author-text relationship with one between reader and text, one that situates the locus of textual meaning within the history of discourse itself.” (Hutcheon, 1988 126) El concepto de originalidad deja de tener sentido una vez que la obra literaria se considera parte de discursos anteriores. Para muchos teóricos y críticos, la posmodernidad es vista como la época en la que domina la reproducción por

encima de la producción auténtica. Para Baudrillard la cultura posmoderna está dominada por el simulacro, término proveniente de Platón y que se refiere a la copia que carece de original (Allen 182).

Frente a una postura de la crítica que ensalza lo posmoderno como fenómeno positivo que da voz a sectores durante mucho tiempo silenciados y marginados por la cultura hegemónica occidental, existe otra corriente que define la posmodernidad como “la lógica cultural del capitalismo avanzado,” que se plasma en el vaciamiento de la historia y en la cultura del simulacro.

Fredric Jameson señala que “la desaparición del sujeto individual [...] ha engendrado la actual práctica del *pastiche*, [...] que ha de distinguirse muy cuidadosamente de la parodia.” (Jameson 41) La primera se definiría como “la repetición neutral de esa mímica [del estilo individual], carente de los motivos de fondo de la parodia, desligada del impulso satírico, desprovista de hilaridad [...] El *pastiche* es una parodia vacía”(Jameson 43-4), es decir, se ha desvirtuado la intención crítica de la parodia en favor de un ejercicio de estilo. El proceso de vacío semántico se contempla en este texto de Jameson como una constante de la posmodernidad, la misma que hace de la historia “una vasta colección de imágenes y un simulacro fotográfico multitudinario.”(Jameson 46) El teórico norteamericano compara el modelo estético que detenta la posmodernidad con el concepto lacaniano de esquizofrenia:

Lacan describe la esquizofrenia como una ruptura en la cadena significante, es decir, en la trabazón sintagmática de la serie de significantes que constituye una aserción o un significado. [...] El sentido [Significado] nace en la relación que liga un Significante con otro Significante, [...] si se quiebra el vínculo de la cadena de significantes, se produce la esquizofrenia en la forma de una amalgama de significantes distintos y sin relación entre ellos. (Jameson 63-4)

En el caso de la intertextualidad el contacto entre dos significantes, la cita del texto previo y el contexto en la que se inserta, produciría un significado, un extra de sentido por connotación, ya fuera por su uso recto, como *auctoritas*, o en su uso oblicuo, en la parodia. En una obra posmoderna la intertextualidad quedaría en un nivel superficial, según Jameson, porque el mecanismo semántico quedaría desactivado, se trataría de un ejercicio de estilo culturalista sin mayor proyección.

Juegos de la edad tardía, en cuanto a la adscripción modernidad/posmodernidad, muestra un carácter ambiguo. Se puede decir que presenta una subversión de la jerarquía cultural, al mezclar intertextos provenientes de cultura elevada, de masas y popular al mismo nivel, el del protagonista Gregorio que recrea su alter ego por medio de los textos culturales a los que tiene acceso. Aparecen relatos de cuentos tradicionales (“De niño leí una vez el cuento del pescador que bajaba a los reinos del fondo del mar y estaba allí unos meses, con una princesa. Cuando subió, en el mundo habían pasado trescientos años. Yo entonces no lo entendía, cómo era posible una cosa así, pero ahora sí lo entiendo.” (309)), alusiones a obras clásicas como el *Quijote* (dice Gil: “Yo tengo cuarenta y cinco años, y ésta es una edad para estar ya recogido.” Gregorio responde: “Don Quijote tenía cincuenta años cuando se fue de casa.” Y Gil lo da por imposible: “Pero él estaba loco y era un valiente. Y yo, señor Faroni, ¿qué soy yo? Un pobre diablo.” (337)) y referencias a películas de cine negro (“Huiría por traspatios, tiovivos, tejados y escaleras de incendio, como en los finales de las películas de gánsters.” (358)

No parece clara la subversión del canon literario tradicional, por la misma presencia constante del *Quijote* como hipotexto, como un modelo que hay que imitar y que defiende una idea de novela como no-género en el tienen cabida todos los demás y en

donde hay lugar para la parodia de diferentes formas literarias. Se percibe una distancia irónica con respecto a los clásicos al adaptarlos y actualizarlos en la figura de Gregorio, nada épica o romántica. De este desequilibrio surge un efecto paródico pero que, sin embargo, se inserta en la tradición. Mientras que la ruptura de jerarquías de cultura elevada, popular, de masas, que se hace un hecho a lo largo de la novela, se puede considerar un rasgo posmoderno, la misma denominación para la parodia por simplificación estereotípica de textos como el "poeta romántico" o el "intelectual comprometido" significaría que la obra de Cervantes es una novela posmoderna, afirmación arriesgada de difícil demostración.

Cuando el protagonista huye, al final de la novela, de la pensión en la que pasa unos días mientras Gil está en la ciudad y no quiere que lo encuentre éste, se le presenta una crisis de la que no sabe cómo salir. "En vano había buscado alguna frase memorable que lo defendiese en esa hora. Recordó la de Cristo en la Cruz, la de Julio César al cruzar un río, la de Diógenes ante un rey y la de Francisco Pizarro al trazar una raya y dividir en dos el mundo: expresiones felices que justifican y esclarecen una vida." (259) Gregorio, esclavo de lo textual, acude a su imaginario buscando un punto de referencia y sólo encuentra un cajón de sastre con frases célebres aprendidas en la escuela, en el catecismo. ¿Se trata de un rasgo propio de esa esquizofrenia semántica de la que habla Jameson? Incluso en esta retahíla de adagios clásicos y lugares comunes se produce un efecto significativo, ya que lo que se nos presenta es el estado de desorientación del protagonista. La aparente ruptura de significantes es un recurso para la caracterización de Gregorio que observa el lector de la novela con una distancia irónica que carga de significado el texto.

La novela de Luis Landero muestra una cierta ambigüedad al relacionarse con conceptos como la posmodernidad, en cuanto a la significación y naturaleza de los intertextos que aparecen y en cuanto al proyecto de desalienación del afán, que finalmente no impide caer en otra alienación, la del escapismo ficcional. La ironía que establece el autor en complicidad con el lector distorsiona su intención final, que no deja de ser la de revalorizar lo lúdico y desestabilizador como principios fundamentales del hecho literario

A lo largo de estas páginas precedentes se han ido desgranando diversos enfoques del esquivo concepto de la intertextualidad. Finalmente parece prevalecer la idea de que se trata de un término que se carga de un significado diferente según las corrientes teóricas y críticas que exponen diversas nociones del concepto de texto, de las relación con la tradición literaria o con la historia.

En la novela objeto de nuestro estudio se quiere aplicar una teoría de la intertextualidad integradora de elementos de esas diferentes corrientes, de acuerdo a la naturaleza de *Juegos de la edad tardía*. Principalmente se entiende la intertextualidad como la relectura de textos anteriores con los que se establece un diálogo forjador de nuevos sentidos. Gregorio es un lector de textos culturales muy variados, que mezcla y coordina sin parar mientes en jerarquías de cultura elevada, popular o de masas. Esta relectura tiene como objetivo el conformar la identidad del protagonista con fragmentos de textos que guardan la característica común de la individualidad y la rebeldía románticas. Esa individualidad, paradójicamente se construye sobre la base de la imitación de

modelos de actuación de naturaleza textual: el poeta revolucionario, el intelectual comprometido, el viajero cosmopolita, el espía, el aventurero. El protagonista cultiva por tanto una identidad de naturaleza textual.

Entendida la intertextualidad como característica propia de los textos, que forman parte de un *continuum*, Gregorio habita ese espacio fluido en el que se entrecruzan los intertextos. Lee e interpreta, actualiza modelos textuales, inmerso en la ficción crea un “universo de papel” ajeno a la realidad mediocre de la que desea huir, un mundo ideal que hace que la novela responda como hipertexto a un *Quijote* convertido en su hipotexto principal.

Capítulo III: La intertextualidad como estrategia de formación identitaria.

[Gregorio] se iniciaba en la sospecha de que toda vida es al menos dos vidas: una, la real e inapelable, otra la que pudo ser y sigue viviendo en calidad de alma en pena, vagando por la memoria y creciendo en ella hasta adquirir indicios de independencia y realidad. (134)

1. El afán o el proyecto frustrado de la modernidad.

1.1. El afán como motor del conflicto en *Juegos de la edad tardía*.

Entre las citas paratextuales que encabezan la obra antes de la primera parte podemos leer un pensamiento de Spinoza: "Cada cual se esfuerza, cuanto está a su alcance, por perseverar en su ser." (11) La cita viene a señalar el tema fundamental de la novela, motor del conflicto: el proyecto, fallido o no, del querer-ser. La perseverancia no se aplica al ser que nos viene determinado por las circunstancias sociales, culturales, económicas, sino al querer-ser que albergamos en nuestro interior. Este querer-ser da como resultado el afán, elemento sobre el que el protagonista Gregorio/Faroni construye su proyecto vital e identitario. Esta "enfermedad" que persigue a los Olías desde generaciones les empuja a querer ser alguien más importante en la vida, a pretender tareas más elevadas y preclaras, a aspirar a quimeras, siendo estas irrealizables por la propia condición social y económica marginal de la familia. Desde el abuelo de Gregorio hasta él mismo, pasando por su padre y su tío Félix, van a vivir con la tensión y la frustración de la entelequia.

En su infancia en el pueblo, años antes de llegar a Madrid, el protagonista desea saber qué es el afán, que marca a su familia:

-¿Qué es el afán, abuelo?-preguntó.

-El afán es el deseo de ser un gran hombre y de hacer grandes cosas, y la pena y la gloria que todo eso produce. Eso es el afán.

-Y padre, ¿también tiene afán?

-También tiene.

-¿Y yo?

- Pronto tendrás edad para tenerlo.
- ¿Y madre?
- Ella no. Las mujeres no tienen afán.
- ¿Y los animales, los perros, las culebras?
- Tampoco, tampoco- zanjó impaciente. (50-1)

El afán supone una proyección hacia el futuro al mismo tiempo que comprende su derrota por anticipado. Este fatalismo va a poner en suspenso la posibilidad de medrar, de ascender social y culturalmente ya que se queda en un plano ficcional, imaginario de los personajes. Este rasgo otorga un rasgo de ambigüedad a la novela en cuanto a la capacidad del ser humano de escapar del determinismo social. El afán muestra una vertiente negativa, de maldición. Le dice el tío Félix a Gregorio:

- Y nunca te habló tu abuelo o tu padre del afán?
- No me acuerdo muy bien.
- Pues mejor así, porque esa es una palabra maldita. (22)

El abuelo es quien inicia a Gregorio en los misterios del "afán," un personaje que vive a las afueras de un pueblo de Extremadura, y cuyo deseo es el de llegar a ser jurista. Como el resto de miembros de la familia Olías plasma su afán por medio de un torrente verbal. "Era un hombre de pocas palabras, pero si había que contar la historia de la casa [...] entonces se convertía en un hombre de palabra fácil y rotunda, y nadie lo sabía contradecir." (51) Ante la llegada de obreros que se disponían a construir la línea férrea, el abuelo "dio esa noche con el cabo del ovillo y comenzó a narrar el origen del hombre y de las cosas. Lector de la Doctrina, se remontó al Génesis." (52) La presencia inusual en esos páramos de nuevos interlocutores aviva en el abuelo su capacidad lingüística, y recupera su propensión a los discursos, articulados de retórica clásica. "Desde chico me gustaron mucho los discursos, pero nunca me sentí con fuerzas ni tuve auditorio para practicarlos." (52) La presencia de un auditorio inédito da alas al afán del abuelo, de la

misma forma que le ocurrirá a Gregorio con los proyectos de futuras aventuras con su amigo de la juventud Elicio y ante las conversaciones telefónicas con Gil en su madurez. De esta manera, uno de los temas fundamentales de la novela va a ser la búsqueda del interlocutor, como figura que libera de la frustración comunicativa de los personajes.

El abuelo adopta una "poética de la inspiración" en su discurso: "A veces me sentía inspirado, y si no sabéis lo que es la inspiración os diré que es una potencia sin sosiego ni norte, una furia que se hace terrible si uno piensa, 'la vida es corta,' mientras va sintiendo por dentro la semilla maldita de la inmortalidad." (52) Afán e inmortalidad se encuentran estrechamente relacionadas en la novela ya que lo primero tiende irremediabilmente hacia lo segundo, hacia la trascendencia, para permanecer en la memoria de una época, en la admiración del "otro" al "yo". Para Miguel Martín la novela presenta "un conflicto típicamente barroco [...]: la conciencia de la finitud" que el afán intenta suplir pero que al mismo tiempo hace que "los Olías vivan de forma particularmente aguda y angustiosa aquellas universales limitaciones de la vida." (Martín 210-1) Inspiración e inmortalidad se unen al afán en Gregorio en uno de sus modelos éticos a los que acude con mayor asiduidad, el del poeta romántico, como paradigma del individualismo trascendente por encima de la temporalidad y de las circunstancias adversas.

El afán del abuelo es el de ser un legislador, un tribuno de factura clásica, de reminiscencias tradicionales y literarias. Como su nieto, este personaje detenta una identidad que se forja a partir de fragmentos de un imaginario cultural en el que tiene gran importancia la tradición, clásica en este caso, y la literatura canónica aprendida en la escuela. Se trata, por tanto, de una identidad de naturaleza textual. Refiriéndose a sí

mismo, dice que su “fama correrá por estos pueblos y se oirá decir: Allí donde las minas de antimonio hay un hombre justo, un varón íntegro, un Séneca. Y vendrán a pedirte consejo, arbitrarás disputas, juzgarás caracteres y tendrás ocasión de contar mil veces la historia de la casa.” (53) La referencia a Séneca es la evidencia del intertexto de raíces clásicas que se plasma por medio de la retórica altisonante, la disposición sintáctica y el campo semántico del que se sirve el personaje relacionado con el “cursus honorum” del imperio romano. Resulta de todo esto un efecto irónico por el desplazamiento que ha sufrido la referencia clásica hacia un contexto desacostumbrado, el de un interlocutor, campesino paupérrimo que lanza su perorata en mitad de un páramo, a la manera de un orador romano. Se produce así una ruptura de lo convencional con intención cómica.

En el personaje del tío Félix, vendedor en un quiosco, también se encarna el afán en una vertiente verbal. “Este armario tiene una historia larga que contar” (21), dice a su sobrino al poco de llegar este último a Madrid, señalando la posibilidad épica de cada uno de los objetos que les rodean en la vida cotidiana. En otro momento dice que “te contaré una historia que te ha de admirar, y que nunca hasta hoy he contado a nadie” (23), expresión que supone un síntoma del espacio narrativo en el que habita, por el cual busca dignificar la pobre realidad circundante por medio de la ficción.

El afán del tío Félix se convierte en una obsesión que acaba en locura. La crítica señala la filiación de este personaje con el *Quijote* en algunos aspectos. “Félix Olías es un personaje en que puede verse la superposición de las características y comportamiento del ‘Caballero de la Mancha’. En el relato se nos dice que había enloquecido de afán por sus ansias de gloria y por querer ser alguien importante.” (Manchón Gómez 283) Incluso su muerte, tras la agonía de la locura y una súbita lucidez, mantiene un cierto paralelismo

con el protagonista de la novela cervantina, “pues a punto de expirar hizo una solemne renuncia del afán y muere pronunciando su propio nombre como Don Quijote en el último capítulo de la segunda parte.” (Manchón Gómez 284) El tío Félix vive el afán como una obsesión que desemboca en vesania. Reconoce ante su sobrino que le “quedaba la pena, es verdad, de no haber llegado a ser algo mejor.” (24) Admira y envidia a los agentes de tráfico, a los notarios, quiso ser aventurero. tiene entre sus modelos a los conquistadores españoles del XVI como Cabeza de Vaca y asegura que habría sido “un gran hombre, quién sabe si juez o médico, o incluso cardenal en Roma [...]” (26) si hubiera sabido que existían tres libros mágicos, un diccionario, un atlas y una enciclopedia que un día recibe en su quiosco de alguien que cree que es el diablo en persona. El tío Félix, nombre parlante de ironía trágica, porque acaba sus días torturado por la frustración de su proyecto vital, exterioriza su afán por medio de la verbalización extrema de cualquier aspecto de la realidad y sobre todo por la narración oral, de raíces folclóricas. Ese será el caso de la historia de los tres libros de la sabiduría que le entregó el diablo, un personaje con capa negra y una cicatriz en el rostro como un ciempiés. Esos tres libros inician en el tío de Gregorio un ambicioso plan pedagógico, de raíces ilustradas y modernas, por el cual, por medio de la confianza ciega en el aprendizaje y en la cultura, pretende asegurarse un futuro mejor y escapar de la alienación de una sociedad cerrada. Este esfuerzo por lograr la sabiduría plena con la lectura y el estudio no elimina su melancolía. El elemento de los tres libros se constituye como un intertexto, en que se mezclan alusiones al cuento tradicional (la presencia del diablo con figura humana, los elementos en juego, los libros, con reminiscencias mágicas, el número tres) y de textos bíblicos (la tentación de la sabiduría del Edén). El carácter específico de los libros

(diccionario, atlas, enciclopedia) los convierte en simbólicos. La función de este intertexto es poner de manifiesto la relación equívoca que guarda el tío Félix con la realidad, a la que adorna con aspectos épicos y fantásticos para escapar de la mediocridad y de la pobreza de su vida. Recurre a lo narrativo, y de la misma forma que el abuelo y Gregorio, define su identidad como textual.

Gregorio desarrolla el afán de la poesía, como vía de construcción identitaria, por medio de la "reescritura de ciertos estereotipos culturales" (García 102), de unos modelos textuales como veremos con los que persigue la consecución de una subjetividad rebelde e independiente de la convencionalidad que le rodea. En esa búsqueda desesperada se sirve de distintas máscaras y disfraces, en una impostura de la que es consciente pero a la que no puede negarse ya que parece seguir el principio que señala Landero: "cada uno de nosotros somos muchos: Yo soy el que soy, el que seré, el que fui, el que podría haber sido o llegar a ser." (Landero, 1994 55)

Los Olías muestran un afán general y desmesurado por narrar, por verbalizar oralmente o de manera escrita, por plasmar de manera sensible sus ideas, sus proyectos, su imaginario cultural. Esta actitud busca una aceptación y una admiración del "otro," la reafirmación del "yo" por medio de la interacción comunicativa que construye la identidad de unos personajes que consideran las palabras como su posesión más preciada. El intercambio lingüístico con el "otro" se basa en la referencia a un pasado, a una tradición común pero que es subvertida por medio de la invención y de la fantasía, lo cual acaba creando un efecto paródico. Aunque el abuelo "era un hombre de pocas palabras" (51), le basta tener ante sí un reducido e inesperado público, los obreros de la línea férrea, para que ponga en práctica su verborrea de filiación clásica, en cuanto a su retórica, y

bíblica, en cuanto a su estilística. El abuelo da rienda suelta a sus ensoñaciones del afán, que las reconoce improbables de realizar, pero verbalizándolas las re-crea y produce el efecto del espejismo: en parte el afán se ha cumplido.

Lo verbal en los Olías adquiere dimensiones épicas, de ambición como el mismo afán. Sobre ese pilar construyen su identidad. Prueba de ello es que el tío Félix, personaje que se caracteriza también por su verborrea, cuando llega a la vejez y a la locura se obsesiona con las palabras, que empiezan a parecerle inasequibles: “Tío, ¿por qué no duermes?”, pregunta Gregorio, “¿Dormir? [...] ¿Cómo dormir? [...] ¿Es que la letra duerme acaso, descansa su sentido?” (31) El paso siguiente es la pérdida del lenguaje, el olvido senil de los términos más comunes, lo que lleva al personaje a la incomunicación, al silencio, y a la incompreensión de sí mismo y de lo que le rodea. En ese proceso de pérdida, su identidad se desintegra y con ella su muerte resulta inevitable.

En Gregorio la tendencia familiar a verbalizarlo todo toma otros matices. Su relación con el lenguaje en su infancia es muy cercana, ya que tenía una “propensión a descubrir misterios en cada palabra, y así, se pasaba las horas escuchando la secreta sonoridad de un vocablo, [...] buscando la sutil relación entre el nombre y la cosa [...] (33). Descubre después la poesía, pero con la crisis de la adolescencia empieza a desconfiar de las palabras que no le habían servido para escapar de la realidad de la que abomina, aun creando un mundo propio. Resulta significativo que sus periodos de crisis se resuelvan lingüísticamente (Hidalgo 122-3), tras una breve etapa de silencio.

La hipertrofia verbalizadora y su imaginación hacen que construya historias con las que amortiguar el peso agobiante de la realidad. A Angelina, en sus primeros encuentros en los pasillos de la academia nocturna le dice que su tío Félix era “un artista

bohemia, poseedor de una biblioteca exótica y monumental y experto en temas culinarios, geográficos y pedagógicos.” (20) En esta mentira que no es más que un fragmento de su ficción vital, se manifiesta su estrategia de elevar a instancias más prestigiadas elementos de su existencia. Toma datos reales a los que envuelve de un aura casi mítica, de materia literaria. Los tres libros mágicos se convierten en una “biblioteca exótica y monumental,” de cocinero de bacalao de siete maneras distintas pasa a un “experto en temas culinarios,” de maestro de Gregorio pasa a “experto en temas pedagógicos.” El afán verbal se une a su imaginario de naturaleza textual del que toma personajes estereotípicos de origen literario y cinematográfico (el artista bohemio, el humanista sabio). La intertextualidad será su tendencia natural y su estrategia de supervivencia ficcional.

Sin embargo, donde la importancia de lo verbal para el afán adquiere sus formas definitivas es con la relación dialógica con Gil. Es entonces cuando Gregorio, por medio de la palabra crea, ante la credulidad admirativa de Gil, ese mundo de progreso, de científicos y poetas, por medio de la palabra oral (en las conversaciones, con las descripciones prolijas) y la escrita (el libro de poemas de juventud que publica en su madurez, la libreta donde anota lo que después le dirá a Gil para continuar la farsa, las tarjetas de visita en donde manda imprimir “Augusto Faroni. Escritor, ingeniero, músico, políglota”, etc.). Como apunta Hidalgo “la narración es la culminación del afán. [...] Para Landero, el hombre es un animal narrativo: vivir es contar.” (Hidalgo 120) Lo verbal da forma a la realidad, la re-crea. Ante los obstáculos que se les oponen para desarrollar su afán, los Olías optan por verbalizar sus quimeras y darles la materialidad esquiva y perecedera de las palabras.

1.2. El afán como desalienación

Si consideramos la búsqueda del sujeto de una voz propia, de su definición y su esencia frente a lo colectivo, frente a la sociedad como tema fundamental de la modernidad, encontraremos en el movimiento de alienación-desalienación una de sus facetas constantes en la literatura. El sujeto moderno, como ser en crisis que busca un asidero existencial-esencial, se interroga a sí mismo para lograr una visión del mundo más completa.

La teoría de la alienación, también denominada enajenación, ha sido tratada desde diferentes puntos de vista dentro de la corriente de pensamiento marxista. Sus predecesores, según Adam Schaff, fueron Hegel, Feuerbach, aunque se extiende con el existencialismo francés de Sartre y Camus (Schaff 47-8). Schaff distingue una alienación objetiva de una subjetiva. La primera se refiere a una noción más tradicional marxista del trabajo y los medios de producción. Los productos creados por el hombre (los materiales, los sociales, los espirituales) “funcionan con un mecanismo social determinado que les impone una existencia determinada. [...] Pueden actuar, en el sentido social, de una manera independiente de la voluntad del hombre e incluso en su contra, convirtiéndose, en casos extremos, en una amenaza para la propia existencia.” (Schaff 50-1) Este tipo de alienación se traduce en una explotación del ser humano por parte de esos productos creados en principio para satisfacer las necesidades de su existencia. Este no es el tipo de alienación que parece mostrar mayor relevancia en la novela de Landero sino el de la autoalienación o alienación subjetiva. Este fenómeno se da cuando “el hombre en sí mismo, que en condiciones concretas no puede realizar sus objetivos relacionados con el desarrollo de su propia personalidad y empieza a percibir su vida como algo ‘extraño’

(algo no deseado), ya que sus formas están determinadas por las condiciones sociales.” (Schaff 54).

Para Erich Fromm la alienación “es, esencialmente, experimentar el mundo y a uno mismo pasiva, receptivamente, como sujeto separado del objeto.” (Fromm 55) “Marx creía que la clase trabajadora era la clase más enajenada, de ahí que la emancipación de la enajenación partiera necesariamente de la liberación de la clase trabajadora. El empleado, el vendedor, el ejecutivo están actualmente todavía más enajenados que el trabajador manual cualificado.” (Fromm 67) Dentro de estos últimos grupos se encontrarían los burócratas y los oficinistas, convertidos ya en un tipo literario, paradigma de la alienación, en edificios asépticos y deshumanizados. Esta figura, junto con la del viajante de comercio, de gran fortuna literaria desde *Death of a Salesman* de Arthur Miller, se habrían convertido en arquetipos del ser humano alienado en la sociedad occidental posindustrial. De ambas figuras son un trasunto Gregorio y Gil, que son capaces de utilizar los medios a su alcance, el teléfono, la jornada laboral, la excusa de los pedidos a la empresa a su favor subvirtiendo las normas establecidas y las circunstancias sociales y económicas que los determinan a una vida sin emociones ni aventuras.

La alienación en la que vive Gregorio se extiende tanto a lo laboral como a lo sentimental. Tras el encuentro con Angelina en la academia nocturna en la que él estudia el bachillerato y ella mecanografía, su noviazgo convencional y pequeñoburgués se llena de proyectos de futuro en los que Gregorio se ve a sí mismo como un ingeniero trabajando en la selva (67). Sin embargo, estos planes, que se elaboran entre los dos en el pasillo de la academia, a la manera de los que se fraguan entre las diferentes parejas en la obra de teatro *Historia de una escalera* de Buero Vallejo, con una ilusión vana, pronto se

ven arrumbados por una realidad mucho más prosaica, por la inconstancia del protagonista y el conformismo de Angelina.

La percepción de un entorno ajeno se da en su trabajo. “En la oficina –donde tras cinco años de botones había ascendido a auxiliar administrativo-, trabajaba con tan pacífica diligencia que nadie hubiese adivinado en él a un poeta y a un futuro técnico en la selva (68) La ironía se produce por ese contraste entre las ensoñaciones del personaje y su actuación en su vida real. Gregorio vive la anulación de su voluntad, en una "enajenación total" (Buendía López 136) y se deja llevar por las circunstancias, aunque la amargura que le deja la renuncia a su mundo ficcional la restaña con el cine. No obstante, tras vivir el riesgo y el amor del protagonista de la película, despertaba “cada lunes sobre las cenizas frías de la diaria realidad.” (67) Percibe la derrota: “No acabó el bachiller, del inglés quedaron flotando en la memoria unas cuantas frases cotidianas, y el olvido convirtió el pasado en un tiempo felizmente caduco. [...] Y Gregorio rompió definitivamente con la indigencia del pasado y se entregó a un presente donde la dicha excluía la intervención de la memoria.” (81) Con esta última renuncia se hace ya evidente el estado de postración en el que vive el protagonista, sin un proyecto de vida definido, sin ninguna ambición o deseo de mejora en su existencia cotidiana. Es justamente la cotidianidad lo que se convierte para él en un narcótico que embota sus sentidos y su afán, su deseo de ser poeta. Sin memoria ya no existe voluntad de mejora y se produce un vacío existencial, un presente absoluto que vacía de sentido cualquier acto de la voluntad humana.

La alienación laboral se acentúa con el puesto al que se presenta en Requena y Belson, una empresa de aceitunas y derivados. A la pregunta del entrevistador: “-¿Posee

ambiciones?” Gregorio responde “-Bueno, lo normal.” (88). El parlamento posterior del entrevistador resulta casi una caricatura de la alienación del oficinista al describir el lugar de trabajo y las actividades de la empresa: “En el piso de arriba trabajamos tres hombres, bajo las órdenes directas del señor Belson. Abajo, en el sótano, trabajan otros dos, embotellando y enlatando. [...] La organización como ve, es perfecta. Desde hace doscientos años hemos dispuesto del mismo personal. Jamás ha habido ni uno más ni uno menos. [...] Esta es nuestra garantía, en esto reside nuestra fuerza.” (89) La exactitud milimétrica no permite ningún margen de novedad, de improvisación, por lo que Gregorio sólo tiene que dejarse llevar por la rutina, hasta que reciba la primera llamada telefónica a la oficina de Gil, viajante de comercio que trabaja en Requena y Belson, para que se produzca un “extrañamiento,” una ruptura de esa rutina diaria enajenante y de la simple conversación laboral para hacer unos pedidos de aceitunas se pase a un diálogo activo que ansía facilitar los cauces de una comunicación mucho más personal.

La alienación también es vivida por el protagonista como una rutina en donde las costumbres diarias imposibilitan la expresión original del individuo. Encuentra en Angelina una esposa conformista y convencionalmente pragmática. Frente a los personajes masculinos, mucho más complejos, los femeninos en *Juegos de la edad tardía* adolecen de un esquematismo que los convierten en simples comparsas. El retrato que hace el narrador de Angelina es francamente desolador: “Era mansa y gordita, olía a jabón de coco y su voz se quebraba al acabar las frases, como si el pudor le advirtiese de haber cometido alguna indiscreción.” (19) Según Martínón esta figura “funciona a lo largo de toda la novela en antítesis muy marcada frente a Gregorio.” (Martínón 221) Contrasta con el personaje de Alicia, el primer amor de Gregorio, inasequible, idealizada

como una Laura petrarquista a la que le escribe un poemario a la manera de *Canzonere* (60). La Laura cantada por el poeta renacentista que es Alicia hace palidecer a la *donna angelicata* venida a menos, que es Angelina, la cual muestra unas reminiscencias más propias del “ángel del hogar”. Incluso sus perros, Drake, el perro de casta de la primera resulta más digno que Orión, el perrillo faldero de la segunda, con nombre de cazador mitológico.

En un ambiente familiar en el que viven Gregorio, Angelina y la madre de ésta, alimentando la memoria casi ficticia de puro épica de su esposo muerto, un militar por medio de una verborrea imparable, el protagonista se deja llevar por las costumbres cotidianas y predecibles. “Escarmentado por el fracaso, pensaba que el amor sólo merece la pena si entre sus prodigios trae la paz y se perpetúa en ella para siempre. Y ahora, al fin, Gregorio había encontrado la paz.” (80) Opta por dejar de ser y abandonar el querer-ser, el afán, durante años, hasta que los diálogos telefónicos con Gil le pongan en guardia y retome sus proyectos de juventud, en plena “edad tardía”.

2. Intertextualidad como estrategia de desalienación y formación identitaria.

2.1. Identidad textual de Gregorio.

Mucho se ha discutido acerca de la locura-lucidez de Don Quijote de la Mancha. No se pretende en este trabajo defender o refutar cualquiera de las tesis que barajan los especialistas. Sin embargo, hay que hacer notar que, a pesar de la evolución del personaje cervantino a través de las dos partes de la novela, se presenta como un ser consciente de sus actos y de sus pensamientos a pesar de la incomprensión y la burla de los que le rodean. Se suele citar tradicionalmente un fragmento en el que despeja cualquier duda sobre su autoconciencia. En el capítulo V de la primera parte se puede leer:

A esto respondió el labrador:

-Mire vuestra merced, señor, pecador de mí, que yo no soy don Rodrigo de Narváez, ni el marqués de Mantua, soy Pedro Alonso, su vecino, ni vuestra merced es Valdovinos, ni Abindarráez, sino el honrado hidalgo del señor Quijana.

-Yo sé quién soy –respondió don Quijote-, y sé que puedo ser no sólo los que he dicho, sino todos los doce Pares de Francia, y aun todos los nueve de la Fama, pues a todas las hazañas que ellos todos juntos y cada uno por sí hicieron, se aventajarán las mías.” (Cervantes 64-5)

De la misma forma, Gregorio se define como lo que quiere ser, sin por ello perder la conciencia de ese “otro yo” de la cotidianeidad prosaica. Así, la novela va a focalizarse en la búsqueda de identidad del protagonista (Rivas Yanes 811): “Necesitaba [...] encontrar el punto de equilibrio que, conciliando la verdad y la apariencia, le permitiese el descanso de una identidad definitiva.” (277) Dentro de todo ese proceso de apropiación de unos caracteres épicos, hay lugar también para los remordimientos por engañar a Gil, víctima propiciatoria para llevar a cabo la aventura. En cierto momento se dice a sí mismo, reafirmando en su afán: “Porque la verdad nunca se da pura y necesita siempre de las apariencias, como el ciego del perro. Así que, descontadas las apariencias, yo soy

Faroni.” (146) En su ficción particular, creada a partir de un *maremágnum* de citas literarias, cinematográficas, artísticas, él es quien desea ser. La intertextualidad se convierte en la estrategia de la que se sirve para crear esa nueva identidad, que se basa en una serie de arquetipos, principalmente: el poeta romántico, el intelectual comprometido, el espía y el detective. Los dos primeros responden a un origen literario escrito (las antologías de la escuela), y enmarcados dentro de una cultura elevada canónica. La fascinación que siente el protagonista por los dos últimos modelos procede de la lectura desordenada de novelas policiacas del quiosco de su tío y de las películas de género negro que veía todos los fines de semana en el cine de su barrio. Por su pertenencia a esos medios de comunicación se pueden considerar intertextos de cultura de masas. Aun prevaleciendo el del poeta sobre los demás, estos modelos aparecen en la figura de Gregorio de manera intermitente, incluso mezclándose. En una de las conversaciones telefónicas, desempeñando su papel de Faroni, dice: “El artista, Gil, es el detective de la belleza.” (129)

Los primeros intentos de desalienación de Gregorio coinciden con el origen de la formación de su identidad textual. En su infancia, a su llegada a Madrid, participa en el proyecto pedagógico de su tío Félix, para que se convierta “en un hombre de provecho” (26) como él no pudo ser. De esta manera el tío de Gregorio quiere cumplir en su sobrino sus sueños juveniles de grandeza, ya que si hubiera sabido de la existencia de esos tres libros mágicos que incluían todos los conocimientos del mundo “a estas horas sería un gran hombre, quién sabe si juez o médico o incluso cardenal en Roma [...]” (26)

Esos tres libros, entregados al tío Félix por un personaje de capa y rostro cruzado por una cicatriz que parece resultar el demonio, reúnen un intertexto bíblico del fruto

prohibido del Paraíso y el relato folclórico por la simbología del número. Uno es un diccionario (“aquí vienen todas las palabras que existen, sin faltar ni una”), un atlas (“Y aquí todos los lugares y accidentes del mundo”) y una enciclopedia (“y éste es el más extraordinario de los tres, porque pone por orden alfabético todos los conocimientos de la humanidad, desde sus orígenes hasta hoy.” (26)). “Empujado por el afán de su tío [...] Gregorio entiende, recién llegado a la ciudad, que su formación se basa en una lectura [...] de tres libros que representan tres tipos diferentes de totalidad: la lingüística, la geográfica y la histórico-cognoscitiva.” (García 103)

Desde su infancia, el protagonista se ve expuesto a lo textual en el proceso de formación identitaria. Primero ante la verborrea clasicista y bíblica de su abuelo, que introduce a su nieto en la verbalización hipertrofiada. Después es con el proyecto educativo de su tío Félix cuando lo textual adquiere dimensiones materiales, con la lectura de los tres libros mágicos pero también con la escritura. El asedio a las palabras, comprendidas como prefiguración de la realidad, se lleva a cabo por medio del ejercicio memorialístico y por el caligráfico. “Como [el tío Félix] era buen calígrafo, le enseñaba sus artes de amanuenses: ‘Que no son otras que las del pensamiento [...] pues la filosofía es una rama de la caligrafía. [...] Así se adueña uno del concepto, rebanándole toda sustancia.’ (27) De este aprendizaje le quedará al protagonista “una visión del lenguaje como obstáculo, como un instrumento que es necesario refinar para apropiarse del mundo.” (Pope 60)

Esta formación educativa tiene sus consecuencias en el joven Gregorio que se acerca a las palabras con la inocencia del buen salvaje. Aparece en él “la propensión a descubrir misterios en cada palabra, y así, se pasaba las horas escuchando la secreta

sonoridad de un vocablo, [...] buscando la sutil relación entre el nombre y la cosa [...].”

(33) La cercanía a la materia lingüística y su relación ingenua con ésta hace que la incluya como propia en sí mismo. De esos balbuceos en un nivel lingüístico básico pasará después a uno más complejo, textual, que también forma parte de él. Acude a las palabras como estrategia de huida y de salvación como después acudirá a los textos de su imaginario cultural. El siguiente paso es el nacimiento de la pasión poética, la base del afán que le perseguirá después: “Fue quizás la fascinación por las palabras, o bien el instinto primerizo de la soledad, lo que le hizo descubrir la poesía.” (34) Frente a la mediocridad del mundo que le rodea, la pobreza, la suciedad, el desamparo, crea un mundo ideal hecho de palabras con los que inicia su destino de personaje textual.

Sin embargo, esta relación idílica con las palabras llega a su crisis en la adolescencia. Esta etapa vital, fundamental en la formación de la identidad individual, se comprende como crisis, como cambio y evolución. Estos mismos fenómenos de crisis se plasman de manera verbal: Gregorio: se enemistó con las palabras, porque le impedían la visión directa de las cosas. [...] No entendía nada de la vida y quizá por eso olvidó la poesía y empezó a llenarse de vagos proyectos de evasión.” (35) En ese momento desea anular totalmente el lenguaje, condenarse al silencio en un lugar en donde no se necesitase de la memoria. “Se imaginó su nueva vida, agreste y solitaria, ágil entre las peñas, lavándose a torso desnudo en el bullicio de los manantiales [...]” (35)

Esta etapa de solipsismo, de silencio como destructor de la verborrea-realidad anterior y comienzo de otra etapa, se vuelve a dar posteriormente una vez casado con Angelina. Tras decirse a sí mismo “mi vida está perdida. Desde hoy seré el hombre más miserable de la tierra.” (172) en un momento en que ve la ficción de Faroni sin salida

posible, toma un voto de silencio. “Entrado abril, Gregorio seguía sin hablar, y los vecinos lo rehuían. Había adelgazado hasta la palidez, sufría de insomnio y se pasaba las horas con la mirada derribada y la expresión lela, y con una soñera crónica que le impedía dormir.” (175) En las etapas de silencio la ausencia de palabras no evita la presencia de intertextos. En su juventud ese espacio bucólico de soledad agreste al que desea llegar tiene reminiscencias cervantinas, como la locura de Cardenio (I, capítulos XXIII y siguientes) junto con cinematográficas (*Tarzán*), mientras que en su madurez se anula la recreación del *locus amoenus* en un arrebato que tiene elementos del arquetipo del poeta romántico de principios del XIX.

No se hace extraño, por tanto, que Gregorio habite, después de esta relación tan estrecha con las palabras, como Faroni un espacio textual. Como señala Gonzalo Hidalgo el protagonista “mantiene con las palabras a lo largo de sus cuarenta y seis años de vida una relación intermitente y agonística, intensa o furiosa, emocionada o acechante, hasta el punto de que su evolución como personaje depende radicalmente de su estado verbal. [...] Sus periodos de crisis se resuelven lingüísticamente.” (Hidalgo 122-3)

Su educación sentimental es una educación textual que pasa por los tres libros mágicos, la poesía, las novelas policiacas que lee en el quiosco en su adolescencia y las películas de espías y de aventureros, que se infieren en la obra por las alusiones a personajes, las citas y las maneras y estilo de vida que quiere imitar el protagonista. Ante la imposibilidad en su adolescencia de escapar de una realidad adversa se encierra en una existencia adusta en el quiosco de su tío, a modo de pequeño paraíso. “Así que se instaló entre las ventanitas de cristales turbios y bajo el ramaje de la acacia, [...] y se dijo que aquella podría ser muy bien su inesperada isleta de desolación. Descuidó sus deberes

escolares y se pasaba el día leyendo novelas policiacas y fumando sus primeros cigarrillos [...]. Y fue también entonces cuando hizo sus primeros amigos.” (38)

El quiosco se representa como un espacio reducido y propio, en el que esconderse de los ataques de la realidad. Es un lugar de naturaleza textual, en el que se mezclan periódicos de todo tipo con novelas de vaqueros, alta cultura y cultura de masas. Rodeado de esa materialidad verbal tiene Gregorio una defensa ante el mundo. En este espacio, donde se privilegia lo efímero hasta casi anular la Historia, para dejar paso a pequeños relatos, espacio posmoderno por tanto, el protagonista conforma su educación sentimental (allí conoce a Alicia, su primer amor) por medio de novelas policiacas y cigarrillos, elemento este último que asocia con el disfraz de espía y detective. En ese espacio tiene lugar su primer contacto con los modelos de actuación que querrá seguir después, el antihéroe en la época de crisis de la modernidad: el espía, el detective, asimilado al poeta romántico, al aventurero, a todas aquellas figuras caracterizadas por su individualismo en pugna con la homogeneidad colectiva.

2.1.1 Modelo de poeta romántico.

Al enamorarse de Alicia, paradigma del eterno femenino inaprensible e intertexto de la obra de Lewis Carroll, Gregorio experimenta una percepción hasta entonces inédita de la realidad, que se convierte en un conjunto de signos que debe descodificar. La naturaleza se hace eco de sus sentimientos amorosos, romanticismo extremo intertextualizado en la novela. En ese momento Gregorio percibe la textualidad del mundo: “Descubrió que todo era uno, que las cosas del universo estaban ligadas por vínculos secretos que empezaba a conocer y tan unidas que si la realidad, pensaba

Gregorio, fuese un tapiz y uno tirase del hilo del geranio, acabaría deshilando los mismísimos astros.” (56) En esta percepción del mundo parecen encontrarse puntos en común con la metáfora de Kristeva del texto como mosaico, como tejido. En pleno proceso extático de encuentro con la poesía, Gregorio ve en el lenguaje una dimensión trascendente: “bastaba una palabra, pues cualquiera contiene a todas las demás, en cualquiera puede reconocer su patria ilimitada.” (57) Las palabras, la lengua en general, se convierten en su patria, el lugar que habita y al que pertenece. A pesar de las crisis de su vida que se plasman de manera verbal —con el silencio—, su visión del mundo seguirá marcada por este encuentro con la poesía y con su capacidad creadora y trascendente que explican y dan vida al mundo.

El papel de poeta romántico a lo Byron pasado por lo becqueriano que se encarna en Faroni en los diálogos telefónicos semanales con Gil es la culminación de todo un proceso de adaptación, actualización y apropiación por parte del protagonista de textos culturales que engloban tanto obras concretas como constructos del tipo del poeta maldito, proceso que tiene su origen en la adolescencia del personaje. Es esta una etapa vital de crisis y cambio de gran importancia para la formación y autoconciencia de la identidad del ser humano. Según David De Levita “one feels a deep anxiety in the field of ‘I am I’ experiencing, a sudden awareness of the possibility disintegration. It is consequently not surprising that adolescence is precisely the time at which this feeling mostly occurs.” (160) En esa etapa se enamora de Alicia y descubre la poesía como un nivel más elevado de la realidad y a la vez oculto a los no iniciados. Su primer contacto con la poesía se produce con la lectura fortuita de una antología que parece tener una función escolar ya que los referentes que utilice Gregorio después, los versos y autores

que cite forman parte del canon establecido en España durante años y dirigido a la enseñanza. Tras el encuentro con estos textos percibe una dimensión diferente que revaloriza todo lo que tocan sus palabras: "Leyó otra vez el libro de versos y comprendió que sí, que la vida es en verdad un río y que el amor es fuego, y hay músicas calladas, colores dulces, labios que son pétalos y ojos de esmeralda." (56-7)

Si antes ya había percibido la realidad como un todo verbalizable ahora la experiencia a través del filtro de la literatura y de los textos poéticos. El intertexto se convierte por tanto en un mecanismo natural en él y que se pone en funcionamiento de manera automática ante el contacto con el mundo, con el que establece comparaciones y relaciones textuales. Así, Gregorio comprende que la vida es un río, como en las "Coplas a la muerte de su padre," de Jorge Manrique, que el amor es fuego como en el soneto "Amor más fuerte que la muerte," de Quevedo, que hay músicas calladas, como en el "Cántico espiritual" de San Juan de la Cruz, colores dulces, labios que son pétalos y ojos de esmeralda como las imágenes recurrentes de sonetos amorosos de los siglos XVI y XVII de Garcilaso y Góngora, por ejemplo. El proceso de intertextualidad como relectura somete a los textos citados a una actualización en la vida de Gregorio, que desactiva los *topoi* clásicos para convertirlos en expresiones originales. Las referencias literarias tienen en común esa pertenencia al canon pero el protagonista obvia sus diferencias genéricas, históricas, y semánticas para utilizarlas en la misma dirección, sus propios sentimientos amorosos. Se elude la autoría, pero que deducimos nosotros lectores, porque a Gregorio le interesa no el dato erudito sino la poesía como un ámbito más elevado del lenguaje, un ente vivo y sin dueño.

El librito de poesía se contrapone a los tres libros mágicos de su tío Félix (diccionario, atlas, enciclopedia), lo íntimo-subjetivo frente a lo externo-objetivo. Los cuatro libros tienen aspectos educativos, pero la antología poética incide en su educación sentimental más que en la convencional. Va a influir mucho en el personaje posteriormente cuando recupere su afán por medio del diálogo con Gil.

Antes de que se defina su afán como el de ser poeta, y como precedente de su pasión literaria, Gregorio se siente impresionado por el lenguaje: "Había descubierto [el] de los poetas y pensaba que cada cosa se merecía una poesía y no una palabra o al menos que se la nombrase de muchas formas a la vez, justo reflejo de la correspondencia universal." (57) Esta visión de la lengua creadora da alas a una figura de poeta como demiurgo, poeta visionario de filiación romántica: Byron, Shelley, Espronceda, Chateaubriand, etc., por lo que el protagonista irá conformando un modelo de rebeldía de bases literarias. Su dedicación a la poesía es completa: "Desde ese día, escribía versos sin descanso." (58) De esta manera, Gregorio plasmaba la verbalidad hiperbólica de los Olías por medio de la literatura y de la poesía.

En la formación de este modelo textual en ciernes de poeta romántico, rebelde e individualista, que retomará con fuerza en su edad tardía tiene una gran importancia el elemento de la inspiración, relacionada con el Romanticismo y lo visionario-demiúrgico de los simbolistas y parnasianos, pero también con etapas anteriores como la musa de los clásicos latinos, la "furia poética" de los tratadistas del XVI, etc. Gregorio abarca todas estas connotaciones en su imaginario cultural-textual: "¿Sería aquélla la inspiración de que había hablado su abuelo? ¿Eran aquellos los primeros síntomas de la locura del afán? Gregorio lo ignoraba, como ignoró cuanto no fuese la fiebre de los versos. [...] Y aunque

la vida era breve, ciertamente la poesía permitía vivirla con talante inmortal. [...] Se sentía elegido para un alto destino.” (59)

Poco a poco se vislumbra un afán dirigido a lo poético. El afán, como impulso hacia la desalienación en la sociedad convencional y gris de un país bajo una dictadura, se caracteriza por su intento de alcanzar un nivel trascendente, de libertad e individualidad. La poesía en Gregorio cumple ese papel visto bajo el prisma de la inspiración, la conexión con una realidad inaprensible para muchos, que procura la inmortalidad, la fama, el recuerdo y la admiración en otros. El protagonista vive su “furia poética” con la fiebre de los versos, y como apunta el adagio latino intertextualizado —*vita brevis, ars longa*— la seguridad de un destino propio y elevado le da esperanzas en medio de su miseria y de su soledad.

El motivo de la inspiración poética hunde sus raíces en la Antigüedad clásica cuando los rapsodas solicitaban la ayuda de las musas para emprender su tarea con el ímpetu necesario. Este recurso, mantenido después como forma retórica inicial, se mantuvo durante siglos con preferencia en el género épico versificado más que en el lírico. No obstante, este último desarrolló sobre todo en el Renacimiento el concepto de “furia poética” que embargaba al artista, sistematizado por los teóricos humanistas. En el Romanticismo se traduce en la figura del poeta visionario, capaz de alcanzar un nivel trascendente de la realidad, siendo llamado a un destino elevado. Esta figura demiúrgica viene a quebrar el racionalismo de la Ilustración con el movimiento romántico de principios del XIX, ruptura que pasa de lo político a lo espiritual con los simbolistas (visión privilegiada que conlleva la incompreensión, la automarginación y el malditismo) y los modernistas.

La inspiración en *Juegos de la edad tardía* se relaciona con la verborrea y el afán, por lo que la detentan por igual todos los Olías. Según el abuelo, en su discurso de tribuno a los trabajadores del ferrocarril, “es una potencia sin sosiego ni norte, una furia que se hace terrible si uno piensa ‘la vida es corta’ mientras va sintiendo por dentro la semilla maldita de la inmortalidad.” (52) La inspiración viene señalada como un síntoma de la inmortalidad, de deseo de permanecer en la memoria ajena, como pretende el afán. Ambas van unidas en Gregorio cuando siente “la fiebre de los versos” (59) en su adolescencia. Después, en las conversaciones con Gil recupera esa visión de la poesía trascendente, hegeliana: “El arte es el espíritu rebelde que domina las cosas y saca, extrae, no, descuaja la sustancia, el misterio, no, la belleza oculta de las cosas.” La inspiración sería entonces “un soplo, un aire, no, un efluvio, y también un relámpago,” de ahí se ve suplantada la figura de Dios: “El poeta nace de la inopia divina” (128) que se reafirma como un visionario por encima de las convenciones de la realidad, ya que “siempre dice la verdad aunque mienta.” (129). Cuando Gregorio se encuentra con el escepticismo de Angelina, su esposa, ante su tarea artística, le explica su poética, hecha de retazos literarios y de creencias de la lingüística popular: “La poesía es como la religión. [...] Si te fijas, las cosas que tienen más de un nombre siempre son mágicas, y lo que hacemos los poetas es ponerles a las cosas nombres nuevos, para hacerlas misteriosas.” (236) Inspiración y misterio son elementos necesarios en la vida gris del protagonista para poder construir la ilusión de una existencia más esperanzada.

La postura que mantiene Gregorio con respecto a la poesía varía a lo largo de su vida. En los primeros momentos del afán, en su adolescencia, surge el ímpetu lírico por causa del amor hacia Alicia. Entonces “el amor lo hizo sabio. [...] Amor o muerte fue su

lema, o más bien su dilema insoluble.” (43) La intensidad con que vive estos sentimientos desconocidos hasta entonces lo hace más vulnerable e inocente, pero incluso en estos momentos hay referencias a modelos textuales previos. El amor le dio la sabiduría de la misma forma que sucedía entre los poetas provenzales del XIII, que desarrollaron el tópico de que “el amor mejora al que lo siente”. El lema del joven Gregorio de “Amor o muerte” tiene referencias románticas, del suicidio, como en el *Werther* de Goethe pero no deja de traslucirse la obra de Vicente Aleixandre *La destrucción o el amor*. Poco después decide escribir “versos a Alicia, aludiéndola por sus nombres secretos de pájaros y flores, por el seudónimo poético de Ondina.” (60) El bautizo transforma la realidad, la eleva y la carga estéticamente. Esta costumbre, junto con los poemas que describen a la amada, es una actualización de la estructura del *Canzonere* petrarquista, en el que se da cuenta del primer encuentro con Laura y la evolución del amor del poeta, estructura utilizada durante el Renacimiento (Garcilaso de la Vega) hasta el Barroco (*Canta sola a Lisi*, de Francisco de Quevedo). Gregorio une a la pasión que siente por Alicia la que le suscita la poesía, incorporando elementos clásicos en escenas como en las que se imagina “coronado públicamente de laurel” (61). Las formas culturales del amar se han ido conformando de forma literaria durante siglos y cinematográfica en nuestros días. Las formas de expresar los sentimientos seguían cauces convencionalmente dispuestos, que no por ello anulan su fuerza individual, por tanto no es extraño que el protagonista hiciera uso de *topoi* y estilemas propios de épocas anteriores, aun en el caso de que no hubiera podido acceder a sus fuentes escritas, ya que acaban formando parte del imaginario cultural colectivo.

En una segunda etapa del afán, la que sigue a las conversaciones telefónicas con Gil, el protagonista hace gala de unas referencias más amplias y más directamente textuales, ya sea por las lecturas que haya podido realizar durante ese tiempo o por otros medios de recepción como las películas y las noticias. En cierta forma, se trata de una actitud poética más “culturalista,” porque ante Gil realiza una exhibición de tópicos culturales, dispuestos de manera que susciten su admiración. No obstante este supuesto “culturalismo”, estos tópicos no se encuentran vacíos de contenido sino resemantizados y actualizados en la persona de Gregorio. En esta etapa se incide en el fatalismo del artista, consciente de su elevada misión en el proyecto de la modernidad pero a la vez marginado por la excelencia de sus cualidades. Desde la adolescencia el protagonista se dice a sí mismo que “los artistas no pueden ser felices, ése es el precio que hay que pagar por la inmortalidad.” (62) El destino fatal contribuye al esteticismo de la figura del poeta como rebelde con causa, individualista y sobresaliente de la mediocridad que le rodea.

La automarginación, cercana al malditismo, se nutre de tópicos como los que se refieren a los espacios propios del poeta. Gregorio reconoce ante Gil que más que las pompas del gran mundo “prefería la soledad anónima de su buhardilla de escritor.” (125) Señala que los artistas son seres infaustos, ya que su misión “en este mundo es no ser comprendidos.” (128) El poeta está llamado a una misión trascendente a la que no se puede negar, una postura teleológica que se emparenta con la rebeldía de los románticos ingleses como Byron o Shelley. Sin embargo, también dice que los poetas “son como esos niños que se pierden en el bosque y encuentran una casita de turrón” (128), uniendo de manera heterodoxa la cultura oral tradicional con la escrita prestigiada pero sometida a la simplificación del estereotipo.

La identidad de Faroni, de naturaleza mítica, requiere de unos relatos en donde se cumplan toda una serie de motivos legendarios, como el del origen poco convencional en el que se trasluce su predestinación. Gregorio toma elementos de diferentes orígenes, tópicos culturales y recoge incluso las ensoñaciones de los miembros de su familia. Dice a Gil que tuvo “un padre almirante, un abuelo jurista y un tío cardenal” (148) cuando fueron campesinos y bedeles. El relato que crea se adecua a la naturaleza textual de Faroni, por medio de la verbalización de los deseos de los Olías, que a ojos de Gil y de alguna manera a los de Gregorio se vuelven reales. Habla de una infancia en una casa-palacio en la ciudad, junto a un río navegable, con una torre circular en la que trabajaba su abuelo. Aquí echa mano de signos que se leen como prestigiados y culturalmente elitistas, hasta convertirlo, sin querer, en una parodia por el exceso. Describe a su abuelo como un jurista que escribe con pluma de ganso en un atril en su escritorio de ébano y plata, rodeado de altísimos estantes abarrotados de libros encuadernados en piel (148). Toma referencias de viñetas de catecismos, de libros infantiles y por otra parte de vulgarizaciones de textos filosóficos e históricos de la Antigüedad helénica cuando apunta que en el jardín “se inició en los misterios del arte y de la ciencia, pues aquel era un jardín consagrado a la sabiduría, y en él se reunían los sabios del país y algunos otros llegados de otras partes del mundo” (149) como una Academia clásica.

Si en el relato de sus antecedentes familiares intertextualiza signos de diferente naturaleza que dan la clave de su formación privilegiada, en la recreación de su juventud toma textos más propios de novelas de aventuras, como de Julio Verne, que de vulgarizaciones históricas mezcladas con un ambiente de narración infantil. La creación del héroe supone “especializar” las diferentes etapas de su vida con un *corpus* concreto y

determinado de textos, que engloben todas las actividades y saberes asombrosos de los cuales pueda hacer gala ante Gil. Gregorio proyecta la imagen de un héroe perfecto, que lo ha vivido todo a sus veinticuatro años, que desarrolla su existencia con una plenitud completa. En la configuración de este ser de naturaleza textual-literaria que al final de la novela llegará al nivel de mito no puede haber ninguna fisura que recuerde debilidad, frustración, miedo, etc.

“Había viajado desde muy pequeño” (150) ya que fue grumete a los doce años en el barco de su padre, fuerte y alto, de barba rubia y ojos claros. Juntos habían navegado desde las regiones boreales al Caribe, pasando por el mar de la China y atracando finalmente en París. Además, su padre era violinista y buzo, con quien bajó a una ciudad de la Atlántida (150). Su formación posterior circula en los cauces de intertextos más decadentes, esteticistas, ya que va a vivir a Roma con su tío cardenal. “Fue allí, [...] entre las ruinas y las fuentes, donde descubrió maravillado el mundo clásico. Allí leyó a Platón, a Virgilio, a Salustio, a Pico della Mirandola y a muchísimos otros. Fue el tiempo juvenil de las preguntas esenciales, y del errar por universidades, ateneos, tertulias, bibliotecas, laboratorios y museos en busca de respuestas, de nuevas preguntas, de silencios ya definitivos.” (151) El ambiente decadente y aristocrático propio del XIX de restos arqueológicos entronca con la biografía de algunos poetas románticos como Byron, Goethe, muchos escritores y artistas que buscaron en Italia la inspiración hasta llegar al síndrome Stendhal. En este espacio literaturizado, el encuentro con textos clásicos se deduce como un hecho natural. La enumeración de autores canónicos tiene el mismo papel que la de los lugares de sabiduría como bibliotecas o universidades, porque dan la misma idea de un conocimiento completo, que abarca la experiencia del texto, el diálogo

y la conversación, la imagen, sin evitar un cierto fatalismo del que hablaba Mallarmé (“j’ai lu toutes les livres”) al referirse a esos “silencios ya definitivos.” En Roma escribe “su primer libro de versos, *El estudiante de los mares*, y elogiaba en él la vida bohemia y el navegar sin leyes ni amos, sin más religión que la libertad y sin otra patria el mundo.” (151) Se trasluce el intertexto de Espronceda en el título del libro, un cruce de *El estudiante de Salamanca* y de la “Canción del pirata,” y en sus comentarios, que retoman versos de este poema del canon tradicional romántico español: “Que es mi barco mi tesoro, /que es mi Dios la libertad, /mi ley, la fuerza y el viento, /mi única patria, la mar.”

A la muerte de su tío se dirige a París, donde descubre “la ciencia y el amor” (152). Introduce en el relato los más manidos tópicos sobre la ciudad: “Sostuvo una célebre porfía con un filósofo internacional y un tormentoso idilio con una muchacha de boina que estudiaba piano. Su espíritu bohemio y rebelde le llevó a ejercer de músico de cabaret, gacetillero, corredor de motos y mero vagabundo” (152) En esta etapa pasa a una historia de mayor acción en donde entra la bohemia junto a los *clochards* del Sena. Escribe otro libro de poesía, *Versos completos de la vida artística*, inencontrable en España por haberse prohibido, por lo que introduce las referencias políticas del intelectual comprometido de los años sesenta. El relato autobiográfico sufre un proceso esteticista. Gregorio diluye las fronteras entre realidad vivida y ficción soñada. En palabras del propio Landero “la memoria selecciona y poetiza el pasado y convierte nuestra vida en una obra de arte.” (Landero, 1994 53)

El modelo de poeta romántico y rebelde se presenta como un constructo de fragmentos de las vidas y obras de Byron, Shelley, Goethe, Espronceda, junto con otros anteriores como Petrarca, Garcilaso o Quevedo en lo que se refiere a sus poemarios

amorosos. No sólo hay intertextos de obras escritas sino de imágenes, ya que tratándose de una conversación telefónica el medio de comunicación entre los dos personajes, la recreación física y visual tiene una gran importancia por la libertad que les otorga la distancia, que les permite crear la imagen uno del otro (Pope 61). Cuando Gil le pide que le envíe objetos personales que representen cada una de sus etapas vitales, Gregorio decide enviarle su retrato, encontrado de manera fortuita en una librería de viejo, que “representaba de busto a un joven con el cabello alborotado por el viento y la mirada torturada y remota [...]. Un aire de fatal melancolía empañaba sus ojos, como si hubiese descubierto en el confín el enigma de su propio y terrible destino [...].” Gregorio pregunta al librero quién es el retratado. Le responde que era “un poeta romántico,” “que vivió hace más de un siglo” y que “era inglés”. (226) El cuadro, vagamente descrito, podría corresponderse con el de Keats, pintado por Joseph Severn o el de Shelley, pintado por A. Curran. En cualquier caso, es recibido con alborozo por parte de Gil, al que le parece “un ángel rebelde.” El retrato apunta directamente a un origen literario de una cultura elevada y a un carácter revolucionario y trascendente.

Otras de las figuras románticas que Gregorio intertextualiza es la del poeta apócrifo Osián, en donde ya su misma naturaleza ficcional es señal de la trayectoria que tomará Gregorio transfigurado en Faroni. En otro momento, cuando decide tomar nota de sus pensamientos y de los rasgos admirables que caracterizan a Faroni, para poder dar cuenta de ellos a Gil en las conversaciones telefónicas sin contradecirse, se compra una libreta en cuya tapa escribe “un nombre ficticio, Alvar Osián, sin sospechar que aquel seudónimo acabaría siendo un personaje más en su carrera de impostor.” (130) Con este nuevo nombre se hace alusión a intertextos. Por una parte, Alvar remite a *don Álvaro o la*

fuerza del sino, drama prototípico del Romanticismo español, del Duque de Rivas, y por otra Osián hace referencia directa al bardo legendario escocés, del siglo III, de quien James Macpherson publicó unos versos durante el Prerromanticismo que le dieron gran fama. Sin embargo, se descubrió tiempo después que se trataban de una invención de Macpherson. A pesar de ello, la figura de Osián permaneció como un modelo admirable del poeta visionario, cercano de alguna manera a Homero, dentro de un clasicismo europeo septentrional ansioso de encontrar sus raíces míticas.

Otro de los motivos apreciados por el Romanticismo es la noche como momento de mayor unión con lo oculto, con lo secreto, con lo trascendente. Gregorio escribe de madrugada y sentía que “era impresionante aquella estampa del artista captado en la soledad de la noche, mientras alrededor la ciudad se confiaba al sueño. ‘Aunque no escriba nada,’ pensó, ‘qué grandeza hay en estar aquí, persiguiendo un ideal.’” (201) Dentro de ese imaginario del malditismo se encuentra el tópico de la incompreensión y del reconocimiento tardío. Como reconoce Gregorio: “-Las mejores obras han salido después de morir el autor. [...] Pero el próximo año amigos impagables van a editar una antología lírica de mis versos.” (129)

El Romanticismo presenta en la literatura y el arte como motivos recurrentes el individualismo y la rebeldía contra las convenciones de la sociedad, aun constituyendo en cierta forma una nueva retórica y una nueva convencionalidad. De estas últimas se sirve Gregorio para poder desarrollar su afán de poeta, que, por otra parte, echa mano de otras etapas, por ejemplo del Renacimiento español, para adaptar los textos a sus necesidades de formación identitaria. Esto mismo ocurre con Fray Luis de León, de quien toma su “Oda a la vida retirada” como propia a ojos de Gil ya que los *topoi* del *beatus ille* y del

“menosprecio de Corte y alabanza de aldea,” que viene desde Horacio y se fija con Fray Antonio de Guevara se constituye como un rasgo definitorio de Faroni, que siente nostalgia de una “Edad de Oro” en la que existía un vínculo más fuerte del ser humano con la naturaleza. Dice el protagonista: “Que conste que, en el fondo, ésa es la vida que me gustaría llevar a mí. En el campo, junto a un río, lejos del mundanal ruido.” (339)

Cuando Gil le describe el pueblo en el que se encuentra trabajando durante esos días,

a Gregorio se le vino entonces a la memoria una poesía escolar.

-Qué descansada vida. ¿Conoce los versos?

-No.

-Qué descansada vida la del que huye del mundanal ruido y sigue la escondida senda por donde han ido los pocos sabios que en el mundo han sido.

-¿Los ha hecho usted?

-Y eso qué importa. (131)

Resulta significativa esta reacción de Gregorio-Faroni acerca de la autoría de los versos, porque da la clave de su concepto de intertextualidad como relectura y apropiación ambigua de textos anteriores que actualiza y aplica a una realidad ficcional pero aceptado de muy buen grado por él mismo y su interlocutor ideal, Gil. La literatura se deja entrever como un *continuum* que no hace distinciones de épocas históricas pero no por ello cae en el ahistoricismo ya que nosotros lectores descodificamos el intertexto y percibimos el efecto irónico que se produce entre los personajes al acudir a textos prestigiados para elevar su existencia cotidiana y mediocre. La recepción de los diferentes textos se adapta a las necesidades del héroe construido por Gregorio.

2.1.2 Modelo de intelectual comprometido.

Juegos de la edad tardía presenta una ambigüedad en cuanto a la temporalidad histórica en la que se desarrolla, indefinición que resulta significativa en el momento en el que se publica, 1989, cuando se habla de un desencanto político tras la llegada de la democracia. Según algunos críticos, como ya expusimos en el capítulo I, se empieza a dar un ambiente despolitizado que se trasluce en una literatura que “vuelve a contar historias” pero abandona el compromiso de años anteriores cuando la oposición contra el franquismo suponía un consenso y una razón de lucha que desapareció con la muerte del dictador en 1975.

En la novela de Landero las alusiones históricas y políticas son francamente escasas, lo cual podría señalar un cierto apoliticismo. Las dos primeras partes se desarrollan como una larga rememoración por parte del protagonista de sus orígenes y de la evolución de su identidad como Faroni y su relación con Gil. En la tercera parte, Gregorio, cuando sabe que el viajante de comercio acude a la ciudad para encontrarse con su idolatrado mentor, decide escapar y abandonar su vida hogareña y aburrida para que no se descubra el engaño y perder así a la única persona que le escucha y admira. Decide huir la mañana del cuatro de octubre, festividad de San Francisco de Asís, “onomástica de Franco, que se conmemoraba de forma especial durante el régimen. Se cita la fecha pero no el año; se habla del general, con mayúscula, pero no hay un nombre concreto.” (Ubach Medina 3). Esta falta de concreción no impide, sin embargo, el reconocimiento de la figura de ese “General” que se encuentra desfilando por las calles de Madrid entre el clamor de la gente. Se trataría por tanto de un recurso retórico, estilístico. Si bien la novela transcurre en tercera persona, el punto de vista del personaje principal está muy

acentuado dentro del texto, por lo que su mismo desinterés político, en su vida como Gregorio, daría como resultado esa ambigüedad propia de finales de los ochenta cuando se intentan poner en marchas los proyectos atrasados de modernidad y formación democrática al mismo tiempo que se plantea la crisis de la izquierda tradicional.

Cuando Gregorio acude a la entrevista de trabajo de Requena y Belson, lugar en donde tramará relación con Gil, se le pregunta: “-¿Posee usted convicciones políticas?”, a lo que responde “-No -se disculpó Gregorio.” (89) A la alienación social, cultural, económica que vive el personaje se une la ausencia de conciencia política. Parece plausible esta declaración del protagonista que nunca durante su juventud y su matrimonio con Angelina ha mostrado ninguna veleidad de ese tipo, ya fueran a favor o en contra de Franco. No obstante, cuando se encuentra con Gil su yo Faroni declara un pensamiento diferente:

-¿Es usted un... revolucionario?- susurró.

Gil consultó su libreta. Por allí debían de andar esbozadas sus ideas políticas.

-Digamos, para ser discretos, que creo en la fraternidad universal -leyó. Sólo le diré que hay pobres. Gentes con llagas y costras. Los que están a la mesa y los que abajo andan a las migajas. Es un modo prudente de hablar. (153)

Esta respuesta ilumina en Faroni un nuevo ángulo, más allá de la figura del poeta romántico, la de la rebeldía no sólo artística sino política. Continúa en la misma línea del personaje luchador, no convencional, un tanto fatalista. La “prudencia” de la que quiere hacer gala Gregorio le permite ser muy vago en sus alusiones, en las que no incluye a Franco sino que enhebra una serie de ideas muy generales, cercanas al lugar común y sin ninguna base teórica a la que se pueda adscribir de manera unívoca.

A partir de este diálogo el modelo del intelectual comprometido se va a ver desarrollado sobre todo a la llegada de Gil a Madrid, lo que desatará la huida de

Gregorio, el cual intentará hacer creer al primero para que regrese al campo que ha sido descubierta la célula del Partido y sus miembros, incluido Faroni, perseguidos con gran peligro para sus vidas. Gregorio añade al modelo del poeta romántico una serie de rasgos que se remontan a los intelectuales de los años sesenta y setenta que ponían sus obras al servicio de la causa política. Su compromiso principalmente con el Partido Comunista se dejó notar en novelas, ensayos, poesía, de muy poca tirada y en las revueltas estudiantiles en las Universidades españolas, que coincidió en cierta manera con el mayo del 68 francés aunque se vieron reprimidas rápidamente por el régimen. Uno de los hitos fundamentales para que de esta figura surgiera el estereotipo, del cual toma elementos el protagonista de *Juegos de la edad tardía*, es la formación de la llamada *Gauche divine* barcelonesa, de la que formaban parte editores, escritores, fotógrafos, arquitectos, etc. Su antifranquismo, de bases teóricas marxistas, contrastaba con su origen de alta burguesía catalana, lo cual fue motivo de que se les acusara de diletantismo político, como se deja entrever en algunas novelas de los años setenta que criticaban la *Gauche divine* como una moda más dentro de su conciencia de clase burguesa. Manuel Vázquez Montalbán retrata irónicamente a este grupo:

Las convicciones políticas comunes de la supuesta "Gauche divine" son mínimas: son liberales sentimentalmente y, hay que reconocerlo, partidarios de las revoluciones más novedosas. No se paran en distingos sustanciales. Si la última revolución es la sexual, pues la sexual. Si la última revolución es la palestina, pues la palestina. Si la última revolución es la música progresiva, pues la música progresiva. Me parece poco científica, pero también poco delictiva esta actitud. (Vázquez Montalbán 3)

Esta misma crítica de adoptar una rebeldía política por moda se observa también en novelas de la época, por ejemplo, en *Ultimas tardes con Teresa* de Juan Marsé (1966) o

en rememoraciones posteriores como *Los alegres muchachos de Atzavara* (1987) del propio Vázquez Montalbán.

Gregorio, en la construcción de Faroni, toma algunos rasgos de estos intelectuales como la pertenencia al Partido (Comunista) y la relación estrecha entre actividades artísticas y políticas, ya que se encuentra perseguido por la policía y se ha prohibido su obra en el país. De nuevo aparece la actitud individualista, anticonvencional, apasionada en muchos casos, que hace sobresalir al individuo sobre la masa. Sin embargo, el protagonista añade un carácter aventurero a este estereotipo cultural. Una vez que Gil se encuentra en Madrid, Gregorio trata por todos los medios de que vuelva a las provincias. Para asustarlo maneja recursos propios muchas veces de la literatura popular por lo excesivo y lo efectista: “-Te torturarán. Te meterán astillas en las uñas. Te quemarán con hierros al rojo vivo. Te pondrán una campana sobre la barriga con una rata dentro, muerta de hambre.” (300) Otras veces acude a expresiones que tienen su eco en hechos reales ocurridos a escritores durante los años setenta: “Dacio, si quieres ser de los nuestros, tendrás que aceptar las órdenes del Comité.” (301) A pesar de las amenazas, Gil que está viviendo una experiencia que nunca hubiera imaginado, la de sentirse en medio de un acontecimiento político, no teme perder su vida en la hazaña: “Yo, señor, pido una oportunidad. De no ser químico y pensador, déjeme al menos ser un mártir del progreso” (301-2).

2.1.3. Modelo de espía, detective y aventurero.

Si bien con las figuras del poeta romántico y del intelectual comprometido se intertextualizan en su mayoría obras literarias y artísticas propias de la cultura elevada, la vertiente aventurera de Faroni tiene unos orígenes más populares, de películas cinematográficas y de novelas de quiosco. Es en ese espacio, como refugio ante la realidad en donde el protagonista empieza a crear su realidad textual. “Descuidó sus deberes escolares y se pasaba el día leyendo novelas policiacas y fumando sus primeros cigarrillos.” (38) Según su amigo Elicio, “se cambiarían los nombres”: “Gregor Hollis y Elik Reno, los opresores de la noche.” (40) Una vez casado, consigue su material de ficción de las películas de los cines de barrio. Según Rivas Yanes “el cine es el arte en el que se inspira de manera más directa la creación de Faroni. [...] [Su] papel en la conformación de Faroni resulta significativamente paralelo al que desempeñan los libros de caballerías con respecto a Don Quijote.” (Rivas Yanes 814) Del cine aprende Gregorio las maneras de los tipos duros como detectives y espías, y subía “las solapas de una imaginaria gabardina para seguir el rastro de algún espía contrario.” (67)

Se puede observar a lo largo de la novela la mezcla de rasgos de los diferentes modelos lo que impide a veces desgajar el carácter revolucionario del poeta, del aventurero, del ingeniero del Amazonas. En cierto momento dice Gregorio: “El artista, Gil, es el detective de la belleza.” (129) Es en la vestimenta y en algunas de las obras apócrifas de Faroni, como la que planea escribir de *Vidas salvajes*, en donde el intertexto proveniente de las novelas populares y de las películas cobra más fuerza. “Ocasionalmente Gregorio se describió con atuendo deportivo. [...] Fuera de esas ocasiones, vestía al desgaire, tal como se había visto en sus ensueños: pañuelo al cuello,

gafas oscuras, sombrero flexible de ala baja y solapada gabardina.” (157) Poco después, durante una fuerte crisis en la que se plantea la inutilidad de su empresa encuentra en una tienda el complemento necesario de su impostura: “mocasines color canela, pantalones blancos, americana azul cruzada con botones de cobre, gabardina de espía alzada de solapas, camisa perla de hilo, pañuelo de seda batida apetalado al cuello, sombrero flexible de de ala baja y gafas de sol con montura de oro.” (176) Compra todo el conjunto, del que se siente muy orgulloso a pesar de que ninguna de sus prendas es de su talla.

Para asustar a Gil y para hacerle regresar a las provincias le relata los infortunios que están viviendo los intelectuales del Café de los Artistas por su culpa, acudiendo a películas de acción. Gregorio le dice que ha recibido un balazo de la policía: “[el médico] me sacó la bala con un cuchillo y una botella de coñac. Me dijo que apenas quedará cicatriz, que me había escapado por los pelos.” (289) Después, viendo que esto no surte el resultado deseado sino que, por contra, Gil se afianza en sus ideales de martirio del progreso, adopta un tono mucho más trágico: “Cada uno huyó como pudo, y dos los mataron. [...] Los cosieron a tiros. A un físico y a un autor dramático.” (297)

Es sobre todo en esta tercera parte, cuando se da un salto cualitativo de la ficción cómoda que procura la conversación telefónica a la realidad de la asunción de esos modelos textuales. Gregorio se ve huyendo “por traspatios, tiovivos, tejados y escaleras de incendios, como en los finales de las películas de gánsters.” (358) Sin embargo, toda sus referencias de aventureros quedan sin sentido cuando sale de la ciudad sin rumbo fijo, deambulando durante días por el campo. Entonces inicia un viaje hacia la infancia, para “regresar al principio, cerrar el círculo.” (393) Se convierte en un Ulises redivivo, cuando

ya sin esperanza ni resuello llega a un pueblo, y reconoce: "He llegado al final," y "un perro famélico, trotando al bies y con el rabo entre las piernas, lo adelantó como para guiarlo y anunciar su llegada." (398) Entonces se produce el reconocimiento final, la anagnórisis de este viaje bizantino, el descubrimiento del Círculo Cultural Faroni que había construido Gil en su honor.

2.2. El *Quijote* como hipotexto.

Martinón señala que "Landro ha inscrito su obra, de forma muy consciente y radical, en la posteridad del *Quijote*, y la dependencia respecto de la obra clásica se manifiesta claramente en *Juegos de la edad tardía* de muy diversas maneras." (Martinón 210) Son muchos los estudiosos que reconocen en la obra maestra cervantina un modelo intertextual, un hipotexto, según la terminología genettiana, de *Juegos de la edad tardía*. No es el objetivo de este trabajo discutir o defender esta idea, que por otra parte parece demostrada no ya por la crítica sino por el propio autor ("[En la literatura española] no hay una tradición con la que conectar, por eso hay que volver al *Quijote*." (Freixas 65)), sino el de incidir en el diálogo entre los dos textos en lo que se refiere a la naturaleza textual de la identidad de Gregorio/Faroni, la relación heterodoxa con el canon literario y el proyecto de desalienación que ambas novelas desarrollan y que ha hecho considerar al texto cervantino como la primera novela moderna.

La presencia intertextual del *Quijote* se trasluce en esta novela con las referencias directas y con la imitación del modelo por parte de Gregorio, que parece "enloquecer," con la lectura no de libros de caballerías sino de novelas policiacas, y que persigue una realidad que ha creado a partir de un mundo ficcional. Algunos críticos señalan estas

referencias directas a la obra cervantina como la prueba fehaciente de la estrecha relación entre las dos novelas. Roca Mussons contabiliza quince presencias textuales, ya sean del título del *Quijote* o del nombre de Cervantes en *Juegos de la edad tardía* (Roca Mussons 120). Ejemplos de esto nos encontramos cuando Gregorio intenta explicar a Angelina que el libro de poesía que ha mandado publicar consta de un prólogo apócrifo firmado por Hemingway, de la misma forma que se hacía en la época del *Quijote*, e incluso hojea este libro para demostrárselo. Angelina no se convence y le llama mentiroso (214). En otras ocasiones surge el nombre de Miguel de Cervantes para dar una pequeña esperanza a Gil y al mismo Gregorio de que en la “edad tardía” todavía hay tiempo de realizar la gran obra.

Dejando aparte un simple ejercicio de censo, estas alusiones no vienen a ratificar el hipotexto sino que de manera natural se traslucen a través de la narración. Es sin duda la adaptación del modelo literario en los personajes y sus actuaciones en donde la presencia del *Quijote* se hace más fuerte. Algunos de los motivos intertextualizados ya se han esbozado más arriba, como la locura y muerte del tío Félix, tras haber renegado del afán, quien es denominado al fin como “un hombre bueno”. Otro de los aspectos ya mencionados se da con las conversaciones telefónicas entre los dos personajes principales. En esta relación dialógica entre Gregorio y Gil se observa la reiteración del motivo quijotesco. Dice Gil:

Yo tengo cuarenta y cinco años, y ésta es una edad para estar ya recogido.
 -Don Quijote tenía cincuenta años cuando se fue de casa.
 -Pero él estaba loco y era un valiente. Y yo, señor Faroni, ¿qué soy yo? Un pobre diablo. (337)

El intertexto se filtra en la personalidad de los personajes. Según Fátima Serra “no en vano se puede llamar Sancho Panza a Gil, pues siente por Faroni la misma devoción y

admiración que el escudero sentía hacia don Quijote.” (Serra 80) Para José García la identificación Gregorio-don Quijote y Gil-Sancho resulta más compleja: el primero “actúa como el Sancho de la segunda parte del *Quijote*, convertido en engañador de un Gil que acepta la mentira con mucha menos sospecha que la que evidenciaba el ingenioso hidalgo.” Por otra parte, “Gregorio es don Quijote (disidente político, ingeniero, poeta: versión moderna del caballero andante), portador de una sabiduría general y caballeresca que le dispensa a Gil.” (García 108) Si bien la dualidad de Gregorio/Gil parece hacerse evidente a la manera del caballero y su escudero, para Ferriol el contraste se produce entre los dos personajes (“almas gemelas”), y la sociedad de la España conservadora de la dictadura encarnada en las figuras de Angelina y su madre.” (Ferriol 191)

La relación que se establece entre Gregorio y Gil y las consecuencias a veces dramáticas en sus vidas constituyen la base del humor de la novela, un humor que se construye a costa de personajes inocentes sin caer en la crueldad grotesca. Ferriol habla de un “humor humanista,” benévolo, en la estirpe de Cervantes, Clarín, Galdós. “El humor benigno tiende a enriquecer la comprensión de los miembros marginales de la sociedad y marca la reconciliación con nuestros oponentes.” (Ferriol 199) La reacción en el lector es la ternura ante estos personajes inocentes que persiguen una quimera.

Como ya se ha visto anteriormente, Gregorio guarda ciertas similitudes con el protagonista de la obra cervantina, sobre todo cuanto este último hace gala de su autoconciencia: “Yo sé quién soy” (Cap. V, I parte) y el primero acaba reconociendo que “descontadas las apariencias, yo soy Faroni.” (146) Para Manchón Gómez se trata de la presencia del “tópico del desdoblamiento de la personalidad” y del tema de “realidad-idealidad,” (Manchón Gómez 280). El primero de esos motivos, que si bien en Alonso

Quijano tiene visos de locura y en Gregorio de cierta esquizofrenia, se muestra como elemento clave de la novela (Rivas Yanes 812). En ambas novelas el desdoblamiento se produce ante la insatisfacción de sus protagonistas que se evaden hacia la ficción por medio de textos en busca de un modelo de héroe, ya sea caballero andante o poeta-gánster, en los que se forman a través de la lectura, alimentando sus respectivos "afanes". En ambos protagonistas, el cambio que se sucede en sus identidades conlleva el bautismo y un "atuendo-máscara". El cambio de nombre, ya en los protagonistas o en sus amadas (Dulcinea, Marilín) supone la renovación y cambio de su anterior personalidad. Esta práctica, muy utilizada por Gregorio desde su adolescencia, le dota del poder de cambiar la realidad al darle otros nombres. Su relación con las palabras se descubre, de nuevo, como mágica. Por otra parte, la vestimenta, como apunta Roca Mussons, supone la exteriorización de la metamorfosis interior, por medio de cierto "fetichismo indumentario" (Roca Mussons 126-7), que en el caso de don Quijote se traduce en la recuperación y reciclaje de las armas de sus antepasados y en Gregorio en la compra del traje, los mocasines, el sombrero, las gafas de sol y la gabardina, uniforme de Faroni en acción.

Hasta el desenlace de la novela de Landero se plasman los motivos actualizados del hipotexto cervantino. Cuando los dos personajes, Gregorio y Gil, por fin se encuentran en el campo, alejados del mundanal ruido y dispuestos a reconstruir la ficción y el mito de Faroni, presuntamente muerto en la India, en cierto momento se traslucen las intenciones de don Quijote de convertirse junto con Sancho en pastores con sus rebaños de ovejas, a la manera de la poesía bucólica.

Por otra parte el carácter proteico, de mezcla de géneros de la novela de Landero también la vincula al *Quijote* (Manchón Gómez 286). En la primera aparecen elementos de novela policiaca, de novela rosa de naturaleza paródica, poemas líricos, junto con los versos épicos de Gregorio, los relatos de don Isaías como un *Diablo cojuelo* (Beltrán Almería, 1992 40), los romances de ciego prosificados de Antón Requejo, fundador de una asociación de cornudos, etc. La novela de Cervantes abarca la novela de caballerías parodiada, la morisca, la sentimental, la pastoril, la bizantina, etc., haciendo de ese género todavía naciente en 1605 un no-género. Para Roca Mussons ambos textos se constituyen como “summa de la literatura”. Landero reconoce su tributo a Joseph Conrad, Virginia Woolf, Faulkner, Valle Inclán, Alvaro Cunqueiro, Alejo Carpentier, Borges, Pessoa, los novelistas del XIX, ... (Roca Mussons 127) Sin embargo, a pesar de estos paralelismos en cuanto a su amplitud compositiva, el vínculo entre las dos obras se relativiza si se considera la mezcla de géneros y su diálogo continuo como la base del “género” novela.

Más allá de las citas textuales y las referencias directas de la novela de Landero a la de Cervantes, el núcleo de la relación entre hipotexto e hipertexto se centra en el proyecto moderno que persiguen los dos protagonistas, a pesar de las convenciones sociales y de un medio que se les muestra adverso. Del empeño que ponen en ser quienes ellos quieren ser, pasando por encima del determinismo social o histórico, se construye ese idealismo que los define como seres ingenuos pero conscientes de la identidad de la que quieren hacer gala. Para Landero “don Quijote es el primero que oficialmente entra en el laberinto de papel y hace de él su casa, fundiendo la realidad imaginaria con la objetiva.” Y de esta manera se convierte en “uno de los más claros y permanentes signos de la modernidad.” (Landero, 1994 46) Sin embargo, para Ferriol *Juegos de la edad*

tardía “se sitúa dentro de la producción de la posmodernidad, en tanto que es una representación de la crisis de la modernidad, pero sin desgarró.” (Ferriol 219) No se puede obviar la muy diferente temporalidad en la que surgen las dos novelas. Cervantes “instaura cristianamente el orden moral al final mientras que el narrador posmoderno acepta la convivencia con el caos y se conforma con encontrar un final que reivindique ‘pequeñas satisfacciones en la vida.’” (Ferriol 201)

Pese a la parodia que construye el narrador con la materia prima de textos anteriores, finalmente no parece subvertir la obra cervantina sino que se equipara a la parodia que constituye esta. Más allá de la simple *imitatio*, Landero reactiva el modelo del *Quijote* adaptándolo a una época alejada pero en la que se vive la necesidad de alcanzar la ficción como estrategia liberadora.

Capítulo IV. Conclusiones.

Señala Gianni Vattimo en el prefacio de la edición española de 1990 de uno de sus libros que “la España de hoy es sin duda uno de los modelos de sociedad posmoderna, donde el carácter social parece poder brindarse también como chance (sic) de emancipación.” (Vattimo 67) El filósofo italiano inicia con estas palabras su ensayo *La sociedad transparente*, la cual se caracteriza por la importancia e influencia crecientes de los medios de comunicación, que si por una parte son acaparados por grandes grupos económicos, por otra permiten la diversificación y la creación de pequeños y múltiples espacios de libertad. Frente a los agoreros que predestinaban una sociedad homogénea, Vattimo apunta que se está produciendo cierta fragmentación.

Parece claro que existen diferentes conceptos de lo posmoderno, desde su definición como ética cultural del capitalismo avanzado (Jameson) a la subversión de la tradición y de la verdad establecida por el Occidente hegemónico (Hutcheon). Uno de los puntos importantes del debate es el tratamiento que recibe la historia, que contrasta con la perspectiva que detentaba la modernidad como relato lineal, progresivo y objetivo. También en este punto hay divergencias teóricas, ya que para Fredric Jameson la posmodernidad vacía la historia dejando “una vasta colección de imágenes y un simulacro fotográfico multitudinario” (Jameson 46) carentes de significado. Contrastando con este concepto de la historia como proceso de lucha y tensión entre los distintos grupos sociales que se puede adscribir a la corriente marxista, Linda Hutcheon señala que ya no se puede contemplar como un relato unívoco e incontestable sino que presenta siempre el punto de vista de un grupo determinado. En el caso de la historia considerada

tradicionalmente se trataría del Occidente blanco, masculino, heterosexual, etc., que impediría con este discurso hegemónico la presencia de otros grupos del margen. De esta manera, la historia como bloque unívoco se ve en cierta manera relativizada y subvertida por los discursos de los grupos hasta entonces marginados que encuentran su espacio discursivo en esa misma sociedad transparente. Los medios de comunicación desempeñan un importante papel ya que, afirma Vattimo

en lugar de un ideal emancipador modelado sobre el perfecto conocimiento de quien sabe cómo son-están las cosas, se abre camino un ideal de emancipación en cuya base misma están la oscilación, la pluralidad y en definitiva, la erosión del propio "principio de realidad. (Vattimo 82)

Hacen entonces su aparición una multiplicidad de racionalidades "locales," cuando se pone en duda que exista una sola forma verdadera de realizar la humanidad (Vattimo 84).

Se ha considerado la sociedad española de los ochenta y noventa como posmoderna tal vez por un vaciamiento histórico (Colmeiro 155) que ha permitido dejar atrás la dictadura sin traumas ideológicos, a través de un pacto de olvido en la Transición, y entregarse al hedonismo cultural de la Movida, al consumismo simbolizado en las grandes superficies comerciales, al capitalismo neoliberal de la llamada "cultura del pelotazo" del enriquecimiento rápido en pugna con el Estado del bienestar de tradición socialdemócrata.

Algunos autores hablan incluso de cierta "esquizofrenia" social para definir "the desorienting effects on Spaniards' consciousness of the speed and the complexity of the changes that have radically altered their society over the last thirty years." (Graham 408)

En efecto, de una dictadura nacional-católica se había pasado a la España de las Autonomías gobernada por el PSOE. Sin embargo, ese país que entraría pronto en la CEE, después Unión Europea, circula por diferentes temporalidades, la posmodernidad

del neoliberalismo y de la crisis de los grandes relatos ideológicos, la modernidad de los proyectos educativos y sociales atrasados desde la II República y la premodernidad de algunos sectores de la población, en ámbitos rurales, sobre todo.

En esta encrucijada temporal surge *Juegos de la edad tardía*, obra en la que se traslucen las contradicciones y paradojas de su época. Gregorio, antihéroe de la mediocridad doméstica, activa su afán de ser otro, Faroni, por causa de la admiración y las expectativas que levanta en Gil. El proceso de desalienación, paradigma del proyecto moderno de liberación del ser humano, se lleva a cabo a través de la estrategia de la intertextualidad, con la que crea su mundo y su identidad textual.

La intertextualidad se ha visto tratada dentro de la posmodernidad como un fenómeno de creciente importancia. A pesar de que la primera no es exclusiva de la segunda, su uso se ha visto desarrollado en las obras posmodernas, no sólo literarias sino cinematográficas, arquitectónicas, etc. (Plett 26) A la luz de algunos críticos, que consideran la posmodernidad como parasitaria de materiales previos (Pfister 208) la intertextualidad se define como proceso de reciclaje y recuperación de textos anteriores con diferentes intenciones, entre las que se encuentran la parodia y el pastiche.

El concepto de la originalidad, surgido de la idea de individualismo que se abrió paso con el Romanticismo, parece desterrado. "By now", señala Pfister, "intertextuality has become the very trademark of postmodernism. One of the most influential propagators, if not the inventor, of postmodernism, Ihab Hassan, regards the awareness that originality in these days in history can only reside in a novel dealing with second-hand material [...]" (Pfister 209) La "muerte del autor," ya augurada por Roland Barthes en un ensayo de 1968, toma fuerza en la literatura posmoderna, caracterizada por lo

fragmentario, por la desaparición del sujeto y haciendo de la "fluidez" (de género literario, de identidad) el rasgo principal.

Por otra parte Pfister apunta que la intertextualidad posmoderna sería aquella que, convertida en elemento central, se engloba dentro del posestructuralismo, en donde se tematiza y teoriza (Pfister 214). Esto nos llevaría a pensar que para que la intertextualidad que aparece en *Juegos de la edad tardía* fuera considerada como posmoderna de alguna manera tendría que existir una adscripción a las teorías posestructuralistas acerca de la textualidad como un *continuum* en cierta manera ahistórico, hecho que no queda demostrado porque si bien por una parte Gregorio echa mano de textos de muy distinto origen para construir su identidad, desde la poesía del siglo XVI hasta las novelas de quiosco de detectives, sí parece existir un cierto respeto por unos modelos con claro anclaje histórico. Es el caso del *Quijote* como hipotexto, que se trasluce continuamente afirmando, por una parte, la universalidad de la literatura y, por otra, su dependencia del contexto histórico y social en el que surgió, ya que la obra cervantina necesita ser adaptada para re-crearse en esa etapa indefinida del franquismo que vive el protagonista de la obra de Landero.

La parodia, se convertiría, según Hutcheon, en la forma definitoria de la intertextualidad en la posmodernidad, ya que si bien depende del canon, al mismo tiempo lo subvierte, a modo de crítica al sistema tradicional establecido. Hutcheon equipara en cierto momento parodia a pastiche (Hutcheon, 1991 225), sin embargo Jameson tiene mucho cuidado en distinguirlos por su distinto comportamiento semántico. Este teórico considera el pastiche como "la repetición neutral [del estilo individual], carente de los

motivos de fondo de la parodia, desligada del impulso satírico, desprovista de hilaridad [...]. El pastiche es una parodia vacía.” (Jameson 43-4)

En *Juegos de la edad tardía* hay lugar para la recreación paródica y para el ejercicio de estilo del pastiche, fenómenos que no se tratan en este trabajo pero que pueden dar lugar a estudios posteriores. La parodia surge del contraste que observa el lector de la novela entre los elementos épicos y aventureros de los que quiere dotar su vida Gregorio y su existencia mortecina y gris. No se puede asegurar que el protagonista no sea consciente de ese carácter paródico que esté desempeñando, porque se considera a sí mismo un impostor. Aun así, no para mientes en los asedios de sentido común de su esposa Angelina y decide continuar con la farsa.

Por otra parte, también se dan ejemplos de pastiche, como juego de recreación de estilemas y, al contrario de lo que arguye Jameson, como fuente de comicidad. En cierto momento Gregorio relata a Gil el argumento de una de sus novelas apócrifas, que se titula *Vidas salvajes*. En ella, Marcos, un joven intelectual perseguido por cuestiones políticas, se embarca hacia Alaska donde vive como trampero. Una vez descubierto escapa al Amazonas, donde vive con una tribu, y conoce a Vicky, hija del rey del automóvil y de la que se enamora. La novela reúne golpes de efecto y mezcla referencias a Tarzán, obras de Jack London, la novela rosa, *Pablo y Virginia* de Bernardin de Saint-Pierre, la novela bizantina, el relato folclórico del héroe que debe superar unas pruebas para demostrar su valía, etc. El carácter fragmentario de su argumento, paralelo al de la identidad de Faroni, deja entrever una estética kitsch de exceso y reciclaje. Así se puede ver en el comienzo de la novela, el único fragmento que llega a escribir Gregorio:

La noche se extendía silenciosa por la infinita noche del Ártico. Brillaban las estrellas en la inmensidad pura y azul, y el profundo rumor del bosque llenaba

el alma de misterio, terror y dulzura. En la soledad de una cabaña de troncos, a la luz de la lumbre, un joven de perfil duro y melancólico leía tristemente un libro de Platón. En su cara impassible se dibujaba el signo de un destino único y fatal. Lejos, aullaban los lobos, y el termómetro marcaba en el exterior ochenta grados bajo cero. Pero dentro, el alma del joven se consumía en el fuego del conocimiento, de la nostalgia y del dolor. (204)

En este fragmento se observa la reutilización de estilemas propios de novelas de aventuras con ínfulas intelectuales. Los signos llamados a ser descodificados como “prestigiados” (libro de Platón, pose fatalista) se unen a los de lo “aventurero” (cabaña en el Polo, temperatura increíblemente baja, soledad helada). La acumulación excesiva de estos referentes, junto con las repeticiones, las incorrecciones de redacción y lo inverosímil de algunos detalles hace de este texto un paradigma del pastiche, creado desde la inocencia del personaje pero percibido con ironía por parte del lector.

A lo largo de la novela, uno de los vínculos que une a los personajes es la admiración que sienten ambos por la modernidad, ya sea por la creencia de la capacidad del individuo por cambiar el mundo y persistir en la memoria de la gente a pesar del tiempo, ya sea por la confianza en el progreso y el avance de la ciencia y la cultura. Gil pide a Gregorio que le cuente las noticias del mundo, debido a que se encuentra en provincias alejado de las innovaciones, de la cultura con mayúsculas. Es por esta petición por lo que Gregorio empieza a interesarse por primera vez por lo que sucede más allá de su vida rutinaria y gris para llegar incluso a aportar parte de su imaginación al relato de las maravillas del mundo que se suceden diariamente. Sin embargo, el contacto entre los dos personajes se produce no sólo a través del espacio sino también a través del tiempo.

Según Landero, Gil

llama por teléfono a la gran ciudad desde la lejana provincia, demandando noticias sobre el progreso y sobre las grandes novedades urbanas. En realidad llama del siglo XIX al siglo XX. Es un hombre al que se le acaba de morir Dios y cuya fe, todavía disponible, se proyecta ilusionada sobre la idea redentora del progreso. (Landeró, 1994 42)

La modernidad se filtra en la novela por medio del afán, que en Gregorio toma la forma del poeta rebelde, del hombre de acción capaz de controlar su destino, y en Gil se traduce en el ansia de ser un hombre moderno, hasta el punto de transformarse en un "mártir del progreso". Así lo reconoce con emoción el viajante de comercio en una de las conversaciones telefónicas semanales:

-Porque mi gran sueño, ¿sabe cuál es?

-¿Cuál?

-Llegar a ser un hombre moderno -y le salió un gallo. [...] Usted me guiará a través de los misterios del mundo. Me mostrará el camino de la modernidad.

(124)

Gregorio inventa para él una ciudad con rascacielos subterráneos, ríos navegables, museos y academias de las artes y de las ciencias, cafés de intelectuales y filósofos de donde el progreso mana sin interrupción. Sin embargo, "el ideal moderno de ambos queda ridiculizado mediante los símbolos que, en su simpleza, representan el 'espíritu del progreso y la identidad histórica del siglo'" (Ferriol 225) cuando Gil va acumulando los objetos que le envía Gregorio para crear el Círculo Cultural Faroni: la pamea de Marilín, la brújula de la exploración por la selva, el supuesto retrato de Faroni como poeta romántico, etc. Se nos muestran como los restos del naufragio de la modernidad, pero, a pesar de esto, el narrador no desvirtúa ni descalifica la creencia en el progreso, sino que la observa desde una perspectiva de lo que se podría llamar la intrahistoria de los personajes. La modernidad universalista queda entre paréntesis, desestabilizada pero no negada.

La temática de la desalienación, de raigambre moderna, se observa en la novela en el personaje de Gregorio por medio de la imitación de modelos de actuación caracterizados por su rebeldía. Que esos modelos sean de naturaleza textual es un rasgo que se vincula en cierta manera con lo posmoderno, ya que la identidad del personaje se crea no a partir de un imaginario considerado como real u objetivo sino personal, "experiencial". En cierto momento de crisis creativa Gregorio

fue a por la enciclopedia y encontró que Espronceda a los catorce años había escrito un poema épico, y a los treinta y cuatro ya se había muerto, con la gloria cumplida [...] A los veinte años, Platón era discípulo de Sócrates. Sin embargo Cervantes tenía casi sesenta cuando empezó el *Quijote*. Y Shakespeare, a los veintinueve años [...] había compuesto ya dos poemas épicos. ¿Y Garcilaso de la Vega? 'Murió a los treinta y cinco el cabrón,' dijo, cerrando a dos manos la enciclopedia. (200-1)

Hay una búsqueda constante del héroe: angustiado ante las dimensiones de la farsa ante Gil y ante el mundo "se creía Prometeo, se creía Sansón, se creía él mismo perdido como en la adolescencia en un laberinto que no era de amor, pero que era terrible como entonces." (172) En este caso, acude a unos héroes clásicos y bíblicos con final trágico, que da un aire de fatalismo, rasgo este último constante en su *ethos* textual.

La construcción de esta identidad por medio de la estrategia intertextual nos lleva a plantearnos su carácter moderno o posmoderno. Frente a la identidad moderna, múltiple en cierta medida, autorreflexiva y sujeta a cambio e innovación, dentro de la permanencia de unas ciertas esencias (Kellner 141) la identidad posmoderna resulta mucho más inestable, frágil, fluida, fragmentaria. En el caso de Gregorio nos encontramos ante un Faroni construido con materiales textuales de muy diferente origen, y en tanto que materiales, desmontable. El protagonista de la novela puede deambular adusto con las

solapas de su gabardina subidas por las calles como un detective de película o pasar la noche en blanco emborronando versos épicos como un poeta romántico.

Según Martínón “podemos afirmar que Augusto Faroni es el que Gregorio Olías quiere ser, pero que —casi no hay que decirlo— no es. Y no lo es, desde luego, para los otros.” (Martínón 216) Angelina somete a su frío sentido común el afán de su marido, a quien que juzga como mentiroso. Él mismo es consciente de estar desempeñando un papel que no le pertenece, de ser un impostor, si bien persigue una serie de modelos textuales relacionados con la rebeldía y el individualismo. Al final de la novela se siente vencido y dispuesto a capitular: “Una ráfaga de aire helado le trajo a la memoria la gabardina y el sombrero. Con ellos se despedía de una parte de su identidad, y liquidaba formalmente las ilusiones juveniles.” (345)

Ya desde los comienzos de la construcción de Faroni se da un cierto estado de esquizofrenia: “Se iniciaba en la sospecha de que toda vida es al menos dos vidas: una, la real e inapelable, otra la que pudo seguir y sigue viviendo en nosotros en calidad de ánima en pena.” (146) Esta dualidad del ser y el querer-ser le llevan a relacionarse de manera conflictiva con la realidad que le rodea. Anteriormente se ha señalado que sus crisis vitales conducen a crisis verbales, muchas veces el silencio como contrapunto al exceso lingüístico que caracteriza a los Olías. No obstante, nos encontramos con momentos de desorientación en el desarrollo de la impostura de Faroni, con la llegada de Gil a Madrid, en los que el protagonista se ve inmerso en un mar de citas, de referencias literarias, orales, que conforman su universo textual. Frente al plan que ha establecido con respecto a su personalidad ficticia, según los datos que va anotando en su libreta para

no contradecirse ante Gil, hay paréntesis en donde su estrategia parece hundirse en un caos intertextual. Cuando huye de su casa, en el capítulo XVI, en la tercera parte

en vano había buscado alguna frase memorable que lo defendiera de esa hora. Recordó la de Cristo en la Cruz, la de Julio César al cruzar un río, la de Diógenes ante un rey y la de Francisco Pizarro al trazar una raya y dividir en dos el mundo: expresiones felices que justifican y esclarecen una vida. (259)

Los modelos textuales se tambalean y con ellos la esperanza en llegar a un final feliz en esa ficción que se le escapa de las manos. Poco después su miedo se convierte en enfado:

¡Basta ya de ternezas! ¡La vida es eso, lucha, selección natural! ¡El hombre es un lobo para el hombre! ¡Ser o no ser, esa es la cuestión! ¡Dadme un punto de apoyo y moveré el mundo! ¡Al principio fue el verbo! ¡Llegué, vi y vencí! ¡Pienso luego existo! (286)

En su nerviosismo echa mano de frases célebres de Darwin, Terencio, *Hamlet* de Shakespeare, Arquímedes, la *Biblia*, Julio César y Descartes. La fragmentación del texto y la escasa relación entre las citas ofrecen la posibilidad de aceptar este mundo ficcional de cariz textual de Gregorio como una formación propia de la posmodernidad. Jameson afirma que la constituye una esquizofrenia semántica, un vacío de significado por la acumulación de significantes extraídos de su contexto sin relación entre sí. Sin embargo, la fragmentación textual de *Juegos de la edad tardía* y de la existencia de Gregorio se nos muestra en estos momentos críticos en los que se pone en duda todo el sistema sobre el que se asienta la identidad de Faroni y su mundo. La intertextualidad en la novela sigue los márgenes de una estrategia dispuesta a proponer unos modelos de actuación caracterizados por su rebeldía, su anticonvencionalismo, su individualismo apasionado, subjetivo, fatalista, para conseguir escapar de una realidad mediocre que ahoga al protagonista. El contacto de referencias de cultura elevada, masiva, popular, no obedece a

un juego superficial de desestabilización del canon o de ejercicio de estilo culturalista sino que viene a señalar la literatura como parte integrante de la vida, capaz de rescatar a los personajes de una existencia gris en plena edad tardía.

En lo referente al uso de los fragmentos textuales de los que hace gala Gregorio, se puede decir que sigue un comportamiento posmoderno en cuanto se relativizan las fronteras genéricas tradicionales de la literatura y se anulan las jerarquías de cultura elevada, de masas, popular, al mezclar en un *totum revolutum* intertextos de muy diferente origen. En el capítulo VIII, en el que el protagonista entre el sueño y la vigilia se desdobra en Faroni y Gil se pregunta:

-¿Qué es la vida, señor Faroni?

-Un sueño. No, mejor un juego.

Lo había aprendido en las novelas policiacas. (128)

Se hace por tanto evidente la mezcla de alto y bajo, de Calderón y Humphrey Bogart, es un constructo que no para mientes en el respeto a un canon sacrosanto. No sólo aparecen referencias escritas. Las visuales tienen gran importancia, porque provienen de una cultura del cine, una cultura de la imagen que contrasta con la cultura de la oralidad que traía Gregorio de su infancia en el pueblo. En lo visual entra lo alto y lo bajo, y si cuando se viste de Faroni no puede dejar de asimilarse a una estética de cine negro, en otros momentos se filtra la cultura elevada: "Con una mano en el picaporte y puesto de perfil, se examinó por última vez, con una forma de volverse que le recordó al personaje que, a punto de irse, se eterniza un instante desde el fondo mágico de *Las Meninas*." (179)

La ambigüedad entre modernidad y posmodernidad se forja desde el comienzo de la obra y con ella acaba. El proyecto de la desalienación de los personajes se inscribe

dentro de la modernidad, junto con la confianza en el progreso. Sin embargo, el afán lleva consigo su frustración y la conciencia de la imposibilidad de alcanzar la quimera. “El héroe absurdo (Faroni) es un fracasado esencial. La distancia que separa su imagen real de la imagen que anhela de sí mismo es insalvable con las exiguas fuerzas humanas, de ahí su tragedia.” (Beltrán Almería, 1994 131) El progreso, visto a los ojos de Gil, no es más que una invención de Gregorio. Desde el mismo título los “juegos” invitan a pensar en una desautorización de esa posibilidad de poner en marcha el afán de ser un hombre moderno, un hombre de acción. Lo lúdico que engloba toda la obra se podría considerar como superficial, pero, no obstante, en el mismo final de la novela, antirrealista, con el encuentro de los dos personajes, su futuro incierto pero esperanzado y la elevación de Faroni al rango de mito hacen que lo lúdico se convierta en estrategia válida para salir de la cueva platónica hacia el mundo de las ideas y de la literatura.

Lo lúdico se presenta como un principio fundamental de la novela, incluso en el tratamiento de la historia: aludir a Franco simplemente como un personaje en un desfile por la ciudad, utilizar el modelo del intelectual comprometido como un estereotipo cultural, describir la triste existencia de Gregorio desde su niñez hasta su madurez por un medio social adverso y sin futuro... Lo que se podría considerar como un rasgo más del desencanto político de los ochenta, de la crisis y desaparición de las ideologías se construye como una reapropiación de la historia personal y subjetiva, de la intrahistoria, de una serie de personajes cotidianos, que fue administrada por el discurso hegemónico franquista durante cuarenta años de dictadura. Si bien durante finales de los setenta se vivió un extraordinario aumento de la publicación de crónicas de años anteriores que buscaban recuperar el tiempo perdido por la censura, en los ochenta se desarrolla una

literatura con hondas raíces memorialísticas. Cuando ya se había recuperado el discurso histórico comienza la recuperación de los pequeños relatos personales. Dentro de esta dinámica, los personajes de la novela de Landero se erigen como “habitantes de un mundo gobernado por la inocencia [...], emparentados con los protagonistas de muchos cuentos populares, esto es, ontológicamente inocentes.” (Hidalgo 126)

Ferriol apunta que “la obra de Landero se sitúa dentro de la producción de la posmodernidad, en tanto que es una representación de la crisis de la modernidad, pero sin desgarró” (219). En conclusión, la ambigüedad entre el carácter moderno o posmoderno de la novela se perfila como el rasgo definitorio de la época en la que surge. *Juegos de la edad tardía* aparece en el panorama literario español, una vez recuperada la democracia, cuando la “normalización” de la situación política pasaba por el olvido de una memoria histórica nada amable. Sin duda la novela objeto de nuestro estudio no podría haberse sustraído del contexto posmoderno en el que se desarrollaba y de ahí la importancia de la ironía como deformadora de los “grandes relatos” y la recreación de un personaje ingenuo como antihéroe. Sin embargo, la elección de un hipotexto como el *Quijote*, en el que se privilegia el tema del ser humano que lucha por establecer una individualidad propia, y la misma presencia recurrente de los clásicos son síntomas, sin duda, significativos. Se trasluce una postura ética en la que el héroe moderno, aun prosaico y ridículo, tiene la posibilidad de construir de manera liberadora su querer-ser por medio de una literatura que supera los límites impuestos por la realidad.

Bibliografía:

- Allen, Graham. *Intertextuality*. London, New York: Routledge, 2000.
- Amell, Samuel. "Introducción." *La cultura española en el posfranquismo. Diez años de cine, cultura y literatura (1976-1985)*. Amell, Samuel y Salvador García Castañeda eds. Madrid: Playor, 1988. 7-10.
- Bajtín, Mijail. "The Discourse in the Novel." *The Dialogic Imagination. Four Essays*. Holquist, Michael ed. Emerson, Caryl and Michael Holquist trans. Austin: University of Texas Press, 1981. 259-422.
- Yo también soy. Fragmentos sobre el otro*. Trad. Tatiana Bubnova. México DF: Taurus, 2000.
- Ballart, Pere. *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema, 1994.
- Barrero Pérez, Oscar. *Historia de la literatura española contemporánea. 1939-1990*. Madrid: Istmo, 1992.
- Barthes, Roland. "Texte (théorie du)". *Encyclopedia Universalis*. Paris: Encyclopaedia Universalis, 1968. XV. 1013-15.
- The Pleasure of the Text*. Miller, Richard trans. New York: Hill and Wang, 1975.
- Beltrán Almería, Luis. "Luis Landero en el país de Maricastaña: apuntes sobre la estética de *Juegos de la edad tardía*." *Castilla: Boletín del Departamento de Literatura Española* 17 (1992): 33-47.
- "La estética de Luis Landero." *Cuadernos hispanoamericanos* 532 (1994): 130-32.

- Bruce, Donald. *De l'intertextualité a l'interdiscursivité. Histoire d'une double émergence*. Toronto: Paratexte, 1995.
- Buendía López, José Luis. "Landro, al otro lado del espejo." *Cuadernos Hispanoamericanos* 492 (1991): 134-38.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. De Riquer, Martín ed. Barcelona: Juventud, 1985.
- Colmeiro, José. "Memoria histórica e identidad cultural: Del cuarto de atrás a la primera plana." *Revista de estudios hispánicos* 35 (2001): 151-63.
- Cros, Edmond. "Pour une redéfinition de la notion d'idéologeme." *D'un sujet a l'autre. Sociocritique et psychanalyse*. Montpellier: Études Sociocritiques, 1995. 101-120.
- De Levita, David. "Identity and Roles." *The Concept of Identity*. The Hague: Mouton, 1965. 129-156.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula*. Trad. Ricardo Pochtar. Barcelona: Lumen, 1981.
- Ferriol Montano, Antonia. *De la paranoia a la ternura. Ironía y humor en la novela española posmoderna en los años ochenta: Eduardo Mendoza, Cristina Fernández Cubas y Luis Landero*. Diss. Pennsylvania State University, 1998. Ann Arbor: UMI, 1999, DA9915841.
- Freixas, Laura. "El canon español." *Vuelta* 20. 239 (1996): 64-67.
- Fromm, Erich. *Marx y su concepto del hombre*. Trad. Julieta Campos. México: FCE. 1991. 1ª ed. 1962.
- García, José. "Juegos de la edad tardía, apoteosis del discurso literario." *Anales de la literatura española contemporánea* 20.1-2 (1995): 101-25.

- García Lorés, Carlos. "La novela." *Letras españolas 1989*. AA. VV. Madrid: Castalia, 1991. 9-36.
- García Page, Mario. "Formas de intertextualidad en *Juegos de la edad tardía* de Luis Landero." *Bajtín y la literatura*. Romera castillo, José, Mario García Page y Francisco Gutiérrez Carbajo eds. Madrid: Visor, 1995. 259-67.
- Genette, Gerard. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Trans. Channa Newman & Claude Doubinsky. Lincoln : University of Nebraska Press, 1997.
- Godard, Barbara. "Intertextuality." *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Approaches, Scholars, Terms*. Makaryk, Irena ed. Toronto: University of Toronto Press, 1995. 568-572.
- Graham, Helen y Antonio Sánchez. "The Politics os 1992." *Spanish Cultural Studies. An Introduction*. Graham, Helen and Jo Labanyi eds. New York: Oxford UP, 1995. 406-418.
- Guillén, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica, 1985.
- Hidalgo Bayal, Gonzalo. "La ficción y el afán: ensayo sobre Luis Landero." *Cuadernos Hispanoamericanos*. 535, 1995. 113-29.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York, London: Routledge, 1988.
- "The Politics of Postmodern Parody." *Intertextuality*. Plett, Heinrich H. Ed. Berlin: Walter de Gruyter, 1991. 225-236.
- Iser, Wolfgang. *El acto de leer*. Trad. J.A. Gimbernat y M. Barbeito. Madrid: Cátedra, 1987.

- Jameson, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío*. Barcelona: Paidós, 1991.
- Kristeva, Julia. "La palabra, el diálogo y la novela". *Semiótica, I*. Martín Arancibia, J. trad. Madrid: Fundamentos, 1978. 2ª ed., 1981. 187-225.
- Landero, Luis. Landero, Luis. *Juegos de la edad tardía*. 1989. Barcelona: Tusquets, 1999.
- "El laberinto de papel." *Páginas de viva voz. Leer y escribir hoy*. Ruiz de la Peña, Alvaro ed. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995. 35-57.
- "La novela morirá cuando dejemos de soñar." Entrevista en *El País*, 8 de marzo de 2002. http://www.elpais.es/articulo.html?anchor=elpepicul&xref=20020308elpepicul_&type=Tes&date=
- Larraín, Jorge. "El concepto de identidad." *Identidad chilena*. Santiago: Lom, 2001. 21-48.
- Lotman, Iuri. "El texto en el texto." *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Navarro, Desiderio ed. Madrid: Cátedra, Frónesis, 1996. 91-109.
- Mainer, José Carlos. "1975-1985: Los poderes del pasado." *La cultura española en el posfranquismo. Diez años de cine, cultura y literatura (1976-1985)*. Amell, Samuel y Salvador García Castañeda eds. Madrid: Playor, 1988. 11-26.
- "1985-1990: Cinco años más." *España frente al siglo XXI. Cultura y literatura*. Amell, Samuel ed. Madrid: Cátedra, Ministerio de Cultura, 1992.
- Manchón Rodríguez, Raúl. "La presencia de Cervantes y Kafka en *Juegos de la edad tardía*." *Revista de estudios extremeños* 48.1 (1992): 277-89.

- Martínez Fernández, José Enrique. *La Intertextualidad literaria. Base teórica y práctica textual*. Madrid: Cátedra, 2001.
- Martinón, Miguel. "La estética neobarroca en *Juegos de la edad tardía*, de Luis Landero." *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna* 13 (1994): 209-232.
- Montero, Rosa. "Political Transition and Cultural Democracy: Copying with the Speed of Change." *Spanish Cultural Studies. An introduction*. Graham, Helen and Jo Labanyi eds. New York: Oxford UP, 1995. 315-320.
- Morgan, Thais E. "Is there an Intertext in this Text? Literary and Interdisciplinary Approaches to Intertextuality." *American Journal of Semiotics* 3. 4 (1985): 1-40.
- Navajas, Gonzalo. "Retórica de la novela postmoderna española." *Teoría y práctica de la novela española contemporánea*. Barcelona: Mall, 1987. 13-40.
- Neuschafer, Hans-Jorg. "Abriendo caminos." *Abriendo caminos. La literatura española desde 1975*. Ingenschay, Dieter y Hans-Jorg Neuschafer eds. Barcelona: Lumen, 1994. 7-16.
- Oleza, Joan. "Galdós y la novela actual: de los *Juegos de la edad tardía* a *La desheredada*, un doble trayecto." *Insula*. 48. 561 (1993): 34-6.
- Pfister, Manfred. "How Postmodern is Intertextuality?" *Intertextuality*. Plett, Heinrich F. ed. Berlin: Walter de Gruyter, 1991. 207-224.
- Plett, Heinrich F. "Intertextualities". *Intertextuality*. Plett, Heinrich F. ed. Research in Text Theory. Berlin, New York: De Gruyter, 1991. 3-29.

- Pradera, Javier. "El libro: industria y mercado." *Historia y crítica de la literatura española IX. Los nuevos nombres (1975-1990)*. Darío Villanueva et alii. Barcelona: Crítica, 1992. 72-86.
- Prado, Benjamín. "La crítica literaria en los medios de comunicación." *Letras españolas 1989*. AA. VV. Madrid: Castalia, 1991. 59-68.
- Richardson, Nathan. "The City and the Country in Later Years: Luis Landero's *Juegos de la Edad Tardía* Realism in Robbe-Grillet and Balzac." *Cincinnati Romance Review* 18 (1999): 162-169.
- Rico, Francisco. "De hoy para mañana: la literatura de la libertad." *El País*, 9 de octubre de 1991.
- Riffaterre, Michael. "The Interpretant in Literay Semiotics." *American Journal of Semiotics* 3. 4 (1985): 41-55.
- Rivas Yanes, Alberto. "Lo quijotesco como principio estructural de *Juegos de la edad tardía*." *Actas del II congreso internacional de la asociación de cervantistas*. Grilli, Giuseppe ed. Nápoles: Instituto universitario orientale, 1995. 809-815.
- Roca Mussons, María A. "'El Quijote es como el Nilo...'" *Atti delle giornate cervantine*. Romero Muñoz, Carlos, Donatella Pini Moro y Antonella Cancellier eds. Padua: Unipress, 1995. 117-28.
- Ruiz Casanova, José Francisco ed. *Antología Cátedra de Poesía de las Letras Hispánicas*. Madrid: Cátedra, 1998.
- Sanz Villanueva, Santos. "La novela." *Historia y crítica de la literatura española IX. Los nuevos nombres (1975-1990)*. Darío Villanueva et alii. Barcelona: Crítica, 1992. 249-284.

- Schaff, Adam. *El marxismo a final de siglo*. Trad. Anna Quintanas. Barcelona: Ariel, 1994.
- Serra, Fátima. *La nueva narrativa española: tiempo de tregua entre ficción e historia*. Diss. University of Massachusetts, 1996. Ann Arbor: UMI, DA9619435.
- Soldevila, Ignacio. "La novela española en lengua castellana desde 1976 hasta 1985." *La cultura española en el posfranquismo. Diez años de cine, cultura y literatura (1976-1985)*. Amell, Samuel y Salvador García Castañeda eds. Madrid: Playor, 1988. 37-47.
- Subirats, Eduardo. "Postmodern Modernity: España y los felices ochenta." *Journal of Interdisciplinary Literary Studies* 7. 2 (1995): 207-17.
- Ubach Medina, Antonio. "Realidad y ficción en *Juegos de la edad tardía* de Luis Landero." *Espéculo. Revista de estudios literarios*. 2001 <http://www.ucm.es/info/especulo/numero16/landero.html>
- Vattimo, Gianni. *La sociedad transparente*. Trad. Teresa Oñate. Barcelona: Paidós, 1990.
- Vázquez Medel, Miguel Angel. "Lectura e interpretación de *Juegos de la edad tardía*, de Luis Landero." *Mosaico de varia lección literaria en homenaje a José María Capote Benot*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1992. 355-72.
- Vázquez Montalbán, Manuel. "Informe subnormal sobre un fantasma cultural." *Triunfo*, 30 del 1 de 1971, en <http://www.vespito.net/mvm/gauche.html>
- Villanueva, Darío. "Los marcos de la literatura española (1975-1990): Esbozo de un sistema". *Historia y crítica de la literatura española IX. Los nuevos nombres (1975-1990)*. Darío Villanueva et alii. Barcelona: Crítica, 1992. 3-40.