

febrero de 1989 (*Antonio Machado hoy*, Alfar, Sevilla, 1990) y la coincidencia es curiosa, si se piensa en que uno y otro títulos se refieren a quien escribió que «hoy es siempre todavía» y prefirió ver estos adverbios temporales difuminados por el halo de la incertidumbre: Antonio Machado es ya un clásico que transita —¿misterioso y silencioso?— del ayer al mañana, sin necesitar casi del hoy, por la tensa cuerda del todavía.

José-Carlos Mainer

La estética de Luis Landero

La segunda novela de Luis Landero, *Caballeros de fortuna* (CF), ha venido a confirmar la línea ya abierta en *Juegos de la edad tardía* (JET) y, al mismo tiempo, a abrir otra nueva línea en la estética de Landero¹. Esa tensión entre continuidad y novedad puede sintetizarse en la siguiente fórmula: edificada sobre los mismos cimientos de la sátira menipea, CF desarrolla una estética faulkneriana, frente a la estética kafkiana de JET. Explicaré qué quiere decir esto.

Los cimientos de la estética de Landero están conformados por el canon de la sátira menipea. El papel primordial de la risa, una enorme libertad de invención temática, la aparición de situaciones excepcionales que ponen a prueba una idea, la combinación de libre fantasía, simbolismo y elementos místico-religiosos con un naturalismo bajo, la preferencia por las últimas cuestiones existenciales, la presencia de tres planos —tierra, cielo, infierno— en una *sincrisis* dialógica, la aparición de fantasías experimentales —tales como la observación desde un punto de vista inusitado, don Isaías en JET y los cronistas del banco en CF—, la experimentación psicológico-moral —el *afán*, por ejemplo— los escándalos, oxímoros y contrastes, géneros intercalados, pluralidad de estilos y una nueva actitud hacia la palabra, y, finalmente, elementos de actualidad próxima componen el *cluster of characteristics* en el que se fundan CF y JET.

Sátira y comedia

Pero esta serie de características puede orientarse en dos direcciones, dos polos opuestos: el de la sátira y el de la comedia. En el primer caso se combinan patetismo y humor y el resultado moderno de ese *cocktail* explosivo es la estética del absurdo —kafkiana la he llamado más arriba—; en el segundo caso ese elemento patético está ausente, o al menos enormemente suavizado. Este es el caso de la comedia que, apoyada en los cimientos de la menipea, genera la estética de lo natural folclórico. Con esta estética el resultado es justamente el contrario del conseguido mediante el método del absurdo. En esta paradoja inagotable emerge la esencia de la condición humana moderna, mitad miseria indeleble, mitad grandeza implacable. Esta paradoja denuncia la insostenible situación del hombre moderno. La estética de lo natural folclórico opera de forma muy distinta. En ella la obra recupera los valores legítimos que el mundo moderno ha eclipsado. La investigación literaria vulgar ha valorado de esta estética su riqueza imaginaria —de ahí eso del *realismo mágico*— y su correspondiente profusión verbal —interpretada como una manifestación

¹ Luis Landero, *Caballeros de fortuna*, Barcelona: Tusquets, 1994 y *Juegos de la edad tardía*, Barcelona: Tusquets, 1989.

cuasilírica—, pero ambos aspectos no son manifestaciones abstractas, ocasionales, sino concreciones del esfuerzo recuperador y revitalizador de las situaciones de la vida que esta estética propone. En otras palabras, mientras la estética del absurdo es una estética de la protesta radical, la estética de lo natural folclórico es una estética de la utopía de la reposición imaginativa. Ambas estéticas suponen un profundo esfuerzo crítico con nuestra época en particular, y con la jerarquización y desigualdad social en general; y eso las distancia de las estéticas vulgares.

El héroe

Veremos mejor la distancia entre estética del absurdo y estética natural-folclórica analizando la construcción del héroe y del mundo que les resulta esencial. Empezaré por el héroe. El héroe absurdo (Faroni) es un fracaso 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. En cambio el héroe folclórico vive su fracaso de forma muy humana. Es capaz de convivir con él, admite los caprichos que le marca su destino y se dispone a apurar la ración de felicidad que cada instante vital puede contener (es el caso de Belmiro Ventura, Julio Martín, Amalia y Luciano Obispo; el único que no puede obrar así es Esteban Tejedor, irremediabilmente corrompido por el mundo moderno). Así es en ambos casos el vínculo entre el héroe y el mundo. Pero también se diferencian estos héroes en su relación con el lector. El héroe absurdo reconoce como natural lo que sucede, pero no el lector. El divorcio entre el horizonte de expectativas de lector y personaje abre el abismo del absurdo. El lector y el personaje folclórico no sufren ese divorcio de expectativas. Al menos, no se le impone taxativamente al lector que tiende a admitir resignadamente los giros de la trama. Por eso, resulta admisible que el solterón incorruptible Belmiro Ventura se enamore de la señorita Amalia, a la que dobla en edad, y que ésta le corresponda, o la incómoda correspondencia entre los catorce ingenuos y candorosos años de Luciano Obispo y su portentoso aparato sexual. El momento paradójico que sustenta estas y muchas otras imágenes de *CF* puede pasar desapercibido

para el lector, sobre todo para ese lector ingenuo que lee por el deleite que obtiene de la trama, y así ha ocurrido en numerosos casos semejantes (por ejemplo, en *El amor en los tiempos del cólera*, por citar uno bien próximo). De hecho, mientras no se supere el umbral de lo materialmente imposible (como ocurre en las novelas de García Márquez) sólo la acumulación de elementos que irrita el canon estético tradicional permite afirmar la presencia de la parodia en la obra (eso ocurre en *CF*).

El mundo folclórico

Naturalmente no todo es divergente en la concepción del héroe en ambas estéticas. Pero los elementos comunes —la construcción folclórica de las imágenes carnalescas de los personajes— los veremos mejor al analizar los mundos de ambos tipos de novela. En apariencia las dos novelas de Landero recrean mundos distintos: una ciudad de identidad difusa en *JET* y un pueblo extremeño también de identidad indefinida, pero situado en la comarca de los Llanos del Gévora. Pero esto sólo es así en apariencia. Lo cierto es que el mundo de *JET* y el de *CF* son el mismo mundo: el mundo folclórico. Naturalmente esto se percibe mejor en *CF* por la sencilla razón de que está ambientado en un pueblo. Y se percibe peor en *JET* porque su ambientación es urbana y esto quiere decir que los elementos folclóricos perviven en una atmósfera hostil. De ese mundo folclórico emana la inconcreción espacial de ambas novelas. Ni el pueblo de *CF* es un típico pueblo extremeño, ni la ciudad de *JET* tiene el más mínimo acento localista. Nada puede haber más extraño al mundo y a las estéticas folclóricas que la tipificación. Cualquier forma de pintoresquismo, de determinación geográfica y racial de los personajes está ausente de estas obras. Esa indeterminación localista es la otra cara de la moneda de la indeterminación geográfica. No son ni una ciudad ni un pueblo concretos, sino todos los pueblos y todas las ciudades. En estos casos suele decirse que se trata de pueblos contruidos con elementos de varias procedencias. Esa es la explicación más común para el Jefferson de Faulkner, o Macondo o la ciudad caribeña en *El amor en los tiempos del cólera* de García Márquez. Pero ésta resulta una visión un tanto pedestre del problema. La

cuestión es que el escritor que crea un mundo folclórico necesita libertad. Ningún espacio propuesto puede limitar su relato. Y ese espacio debe tener sus raíces en la tierra materna, en un *humus* familiar, eso es los Llanos del Gévora o Yoknapatawpha. En otras palabras, la esencia del mundo folclórico es la libertad de creación que facilita al autor la más libre autoría. El novelista realista limita su papel creador a ver: es *el ojo que ve*. En su momento esto fue toda la revolución en la literatura. El programa de esa revolución, resumido en la frase: sólo lo importante se ve y todo lo relevante puede ser visto, proporcionó a la imaginación literaria un mundo de posibilidades al conectar la esfera pública, tradicional en el mundo literario, con los secretos de alcoba y de pasillo. Pero también esa estética ha terminado por agotarse. Al limitar al escritor al papel de observador y agotar su actividad en la observación, el realismo del siglo XX, aferrado a la vida social cotidiana, ha entrado en un proceso irreversible de descomposición. La alternativa a esa descomposición es una autoría más libre y poderosa, que trasciende la contemplación, que se expresa mediante personajes que consiguen romper las cadenas de su existencia rutinaria: Faroni, Belmiro Ventura, o de su destino: Luciano Obispo.

Las consecuencias de esa libertad de creación en la que se sitúa el autor del mundo folclórico se pueden apreciar a dos niveles distintos: uno el de la presencia de imágenes carnalescas y dos, el de la elección como motor del relato del tiempo de crisis.

Las imágenes carnalescas son más concretas en *CF* que en *JET*. En *JET* el absurdo estira esas imágenes hasta confundirlas con los personajes mismos. En *CF*, la imagen carnalesca adopta un perfil más concreto, es una imagen momentánea, producto de una metamorfosis. La invasión de ratones convierte a Belmiro en un rey burlesco; el amor convierte a Luciano Obispo en un niño-hombre; la carga policial y la huida de los manifestantes atropellan a la cartera de Belmiro y dan la imagen de la cartera violada; el embarazo de Cándida Rebollo, la pareja Luciano-Esteban, la conferencia de Belmiro en el casino, son también imágenes carnalescas. La importancia de la serie de los sonidos —ruidos, canciones, música de piano, la radio, etc.— es un elemento folclórico-carnalesco de primer orden.

Y, si en su capacidad de generar imágenes carnales-

cas *JET* y *CF* resultan dispares, en su concepción del tiempo resultan gemelas: ambas se fundan en el tiempo de la crisis: la crisis de Olías, en su desesperado intento por alcanzar su *afán*, y la crisis de Belmiro Ventura, que se ve viejo y sin haber escrito el libro de sus sueños. En esto Landero se distancia de otros novelistas —como García Márquez— que han cultivado el mundo de lo natural folclórico, y se aproxima a Faulkner, cultivador del tiempo de crisis en esos mundos. No es casual que el personaje más folclórico de *CF*, Luciano Obispo, esté inspirado en otro niño-hombre: *Lucius Priest* de la novela de Faulkner *The Reivers* —otra obra dominada por el espíritu de comedia. Y como el núcleo de estas novelas gira en torno al tiempo que duran esas crisis, a eso se debe la escasa importancia de los finales. En *JET* la novela acaba cuando termina la sátira, con un final de apariencia feliz. En *CF*, donde el momento trágico-patético está ausente a lo largo de la novela, encontramos un final trágico, eso sí, sin patetismo. También en esto, las leyes novelísticas de Landero divergen de las de García Márquez, en cuyas novelas el final desempeña un papel muy relevante, precisamente por su alejamiento de la novela de crisis y su atracción por la novela de grandes dimensiones temporales y espaciales.

La evaluación

Me queda para el final un tema que no parece suscitar interés crítico: el de la evaluación de la obra. Nuestro tiempo se ha apoyado en la convicción de que no es posible una escala positiva de valores para medir la obra, ni necesaria, pues la crítica se ha de contentar con un papel meramente auxiliar y didáctico. Incluso, la opción alternativa —la romántica de Federico Schlegel y Novalis— coincidió en la innecesidad valorativa, pues entendía que bastaba con que la obra suscitara crítica para mostrar su valor, y que este valor era mayor o menor en función de la cantidad de la crítica que la obra suscita y requiere. Ante lo malo, la única respuesta posible es el silencio. Pero la experiencia nos dice otra cosa. Nos dice que sin escala se evalúa, y que, a falta de criterios estéticos, otros de carácter retórico o, simplemente, periodístico actúan entre los lectores. La crítica periodística se rige por ellos, y al hacerlo no hace más que