

LA REALIDAD DE LA IMAGINACIÓN
EN *JUEGOS DE LA EDAD TARDÍA* DE LUIS LANDERO

RANDOLPH D. POPE
Washington University in St. Louis

La edad tardía del título alude a los cuarenta y seis años del protagonista cuando comienza el relato de la novela de Landero, pero es también una clave importante para la lectura de este texto extraordinario y rigurosamente contemporáneo. Me detengo en este punto porque en las laudatorias reseñas que este libro ha merecido en España se han deslizado por una parte referencias a su anacronismo —*El Europeo* de Febrero de 1990 llama a Landero «narrador abundante, pero anacrónico»— y por otra se la ha puesto en una tradición demasiado cómoda, incluyendo a Cervantes, Kafka, García Márquez, Borges y Onetti, que no deja de ser acertada y cuyas voces se escuchan convocadas por Landero, pero que opaca y domestica lo que para mí constituye su mayor acierto y su especial novedad, la forma en que representa una puesta al día de la novela, una novela de nuestro tiempo. Por ejemplo, Santos Sanz Villanueva (28 de noviembre, 1989, *Diario 16*) afirma que «es un libro de sabor clásico y de alcance intemporal», mientras que yo afirmarí que es de sabor estrictamente actual y arraigado en nuestro tiempo, con esa lucidez difícil que llevaba a Rimbaud a proponerse como una compleja tarea la de ser contemporáneo.

Esta novela publicada en 1989 por un autor hasta entonces desconocido, profesor de instituto en Madrid, tuvo seis ediciones

desde octubre del 89 hasta junio del 90, cuando yo compré mi copia, y habrá tenido después muchas más, estimuladas por el hecho de haber recibido tres prestigiosos premios —el de la crítica, el Nacional, y el Icaro— y haber sido nominado Luis Landero por *El Mundo* de Madrid como el mejor novelista del año. Basta abrir *Juegos de la edad tardía* para entender su éxito: esta prosa tiene una autoridad inusitada que fascina y maravilla sin sofocar la historia; los diálogos tienen una naturalidad asombrosa; el material está distribuido con maestría en tres partes y un epílogo, que presenta los antecedentes del personaje principal, Gregorio, su actual vida rutinaria, y el inevitable pero sorprendente desenlace. A cada paso se encuentran párrafos memorables, como éste sobre cómo Gregorio descubre la poesía leyendo en un libro de fábulas:

Gregorio leyó el libro con más asombro que devoción. Igual que años después se enemistaría con las cosas, ahora se enemistó con las palabras, porque le impedían la visión directa de las cosas. Era imposible mirar el cielo sin que la palabra «cielo» se interpusiera entre los dos. Y no sólo todos los objetos sufrían la rémora de un nombre sino que, como había memorizado muchas páginas de los tres libros mágicos [el diccionario, la enciclopedia y el atlas], tenía la cabeza llena de nombres que no remitían a ningún objeto conocido, que no servían para nada y que sin embargo estaban allí: tercios, exactos, invencibles (33).

Es curiosa la marginal, solapada, referencia a la enemistad que Gregorio desarrollará posteriormente con las cosas. Al igual que García Márquez, Landero utiliza con frecuencia el recurso de adelantar parcialmente los sucesos, como el famoso fusilamiento que inicia *Cien años de soledad*, subrayando así la mágica autoridad del narrador. Por ahora pareciera que las palabras se interponen entre el observador y las cosas, impidiendo la visión directa. Esta visión del lenguaje como obstáculo, como un instrumento que es necesario refinar para apropiarse del mundo, es una visión ilustrada que triunfa con el cientificismo decimonónico, pero que no corresponde a nuestra época en que la palabra y la imagen constituyen su propia realidad, independientemente de un referente al que pudieran corresponder ocasionalmente. Vivimos en lo que Guy Debord ha llamado la edad del espectáculo, en que la verdad se define, para bien o para mal, en las pantallas de televisión me-

dian­te una acumulación de versiones contradic­to­rias. El espec­ta­dor, de quien ya hablaban elocuen­te­mente Nietzsche y Ortega, carece general­mente de los medios para averiguar la verdad tras la imagen. En Debord y en un escritor como Pynchon, esta situación de dependencia de un sistema infor­ma­tivo siempre medi­a­ti­za­do lleva a la sospecha de una conspiración. Pero también comienza a percibirse predomi­nan­te­mente que la imagen tiene su propia realidad, la novela su propio mundo, y que tras los procesos indefinidos, los castillos impenetrables y los astilleros abandonados no hay más que el vacío o el caos.

Una reseña de María José Obiol aparecida en *Cinco Días* de Madrid («Landeró, el descubrimiento de un gran novelista»), termina su alabanza de la novela con esta curiosa invocación: «Si de verdad la cara es reflejo de aquello que conmociona el alma, hagan la prueba: sitúense frente a un espejo mientras leen, se asombrarán de la cantidad de matices que su rostro, el rostro del lector, adquiere con esta lectura». La proposición de esta imposible tarea, leer y simultáneamente contemplar nuestro rostro en el espejo, es sintomática, pues al parecer para Obiol resulta más fácil conocer lo que conmociona el alma mirando el reflejo que no mirándola directamente, como si la reflexión debiera pasar por la imagen externa, en el mismo modo que los matrimonios adquieren su solemnidad en los resplandores del flash y su consistencia en los álbumes de la boda. Pero por supuesto hay aquí, acaso inocentemente, una radical preferencia contemporánea del reflejo sobre el original, de la reproducción sobre el objeto único reproducido.

Para contar la historia de mi lectura de esta novela me es necesario remontarme a una serie de experiencias que determinan mi interpretación: la voz de De Gaulle, de Derrida, y una imagen de Madeleine de París. Porque son las voces de los demás las que nos pueblan y dotan de perspectivas. Porque Gregorio al comenzar sus juegos de la edad tardía está tan tranquilo en su trabajo hasta que suena el teléfono y la voz de Gil comienza a interrogarlo sobre Madrid, sobre quién es Gregorio, sobre su obra. El hecho de que sea el teléfono —una voz sin imagen— el medio de comunicación es esencial, pues permite crear la imagen donde siempre debiera estar, en su usina propia, en la imaginación. Así para mí, lector de la novela en una circunstancia determinada, caminando en junio del año pasado por París, cuando escuché

una voz prodigiosa, vibrante, extraordinaria, brotando de un aparato de radio gigantesco, de unos treinta metros de altura, una de esas viejas radios que parecen catedrales góticas iluminadas, de pronto ocupando el lugar de la Plaza de la Concordia. Bien pudiera haberse dicho: al despertar París una mañana tras un sueño intranquilo, encontró la plaza convertida en una radio monstruosa. Pero ni la voz era real, ni la imagen: era un De Gaulle electrónico y era una escultura momentánea, realizada por Catherine Feff para honrar el cincuenta aniversario de la transmisión desde Londres del llamado a la resistencia contra la invasión fascista. Pero pensé entonces que yo oía más claramente la voz reconstruida de lo que la escucharon muchos en junio de 1941. Entonces como ahora era una voz reproducida, una imagen viajera, que no por ser artificio de la electrónica dejaba de ser poderosa y efectiva. En la misma forma, la voz de Gil, un vendedor viajero que impulsa a Gregorio a resistir contra su modorra rutinaria, se hace insinuante, la voz del Sancho que requijotiza a un don Quijote santificado: lo hace soñar un Madrid interesante, con globos aerostáticos y cafés de literatos; lo hace recuperar su adolescencia perdida, reinventarse como poeta. Lo que Gil quiere escuchar no es simplemente la información, la historia averiguable, sino lo que pueda sustentar su vida en los páramos donde deambulan los vendedores viajeros. Podría suscribir la famosa carta de Goethe a Schiller (19 de diciembre de 1798) —citada por Nietzsche al comienzo de su *Segunda Meditación Impertinente*— en que Goethe afirma: «Odio todo lo que simplemente me instruye sin aumentar o dar vida directamente a mi actividad». Y como insiste Nietzsche: «Sólo en cuanto la historia sirve a la vida deseamos servir la historia». Y tanto esa voz multiplicada de un general en Londres como la voz de Gregorio en su platónica cueva de Madrid sirven a la vida, descubriendo poco a poco que la imagen y la reproducción pueden resultar verdaderas en una forma inesperada y sin que haya nostalgia o preferencia por lo absolutamente real. De hecho, en otra visita a París, meses más tarde, en diciembre, Catherine Feff ha hecho otra vez de las suyas, y quien mira desde la Plaza de la Concordia, devuelta a su antiguo ser, hacia la Iglesia de la Madelaine experimenta una sorpresa: donde esperaba ver andamios y obreros empecinados en restauraciones ampliamente anunciadas, se ve la fachada antigua, aunque parezca desdibujada al claro sol del frígido invierno. El viajero se aproxima y descubre

que se trata de un enorme telón que recubre la fachada en reparaciones, una reproducción exacta y del mismo tamaño que el original, como el mapa perfecto de Borges que recubre la tierra entera. Hay que confesarlo: esta imagen transitoria tiene su extraña belleza. Lo confirma meses más tarde Alan Riding, un corresponsal del *New York Times* nada dado a la poesía, cuando escribe el 4 de marzo lo siguiente:

De cerca, gruesas pinceladas le dan la apariencia de una pintura abstracta. pero desde lejos la iglesia del siglo XIX parece tanto tranquilizadamente familiar como extrañamente irreal, mucho más brillante y rosada que el original, pero también más mágica, brillando a la luz del sol invernal.

La imagen de Faroni, el escritor que Gregorio quisiera ser, recubre también un edificio decrepito, el ex-poeta, y la voz de Gil hace de magdalena, desatando un torbellino de tiempos perdidos y tiempos posibles. Pero en este caso esta imagen prodigiosamente tejida por los dos dialogantes ciegos resulta mucho más brillante que el original, confiriendo vida a las cenizas. Como en el cuento de Borges, «Tlon, Uqbar, Orbis Tertius», los objetos imaginados aparecen en la realidad, así como la imaginaria secta de la Rosa-Cruz descrita por el teólogo alemán Johannes Valentinus Andreae fue fundada luego por otros, a imitación de lo que él había prefigurado.

La crítica literaria reciente, bajo la enseña del nuevo Historicismismo, ha demostrado convincentemente que la literatura y el arte no son espejos pasivos que reflejan la realidad, sino *actividades* que responden a otras actividades sociales y a su vez *influyen* en ellas. En las novelas, pinturas, canciones y películas tomamos palabras, imágenes e ideas que circulan en la sociedad y las recreamos retornándolas al vasto, interconectado y dinámico fluir de las imágenes, las ideas, las actividades, los valores y los objetos que constituyen la sociedad. Un ejemplo reciente en los Estados Unidos es la película «New Jack City», una película sobre la violencia que ha provocado la violencia. En un artículo aparecido en el *New York Times* del 13 de marzo, el proceso de la circulación de las imágenes se describe claramente:

En el centro de la ciudad, dijo Charles Norman, quien es consejero de los miembros de una pandilla [en Los Angeles], «el cine es ahora un lugar violento donde la violación, los robos y los raptos son un modo de vida» y donde los clientes prudentes cargan armas.

Películas como [«New Jack City»] atraen a los miembros de las pandillas, quienes van «para aprender alguna nueva estrategia, buscando una ventaja, buscando instrumentos adicionales para las cosas en que se ocupan», dijo el Sr. Norman, un consejero con *Community Youth Gang Services*, un programa de la alcaldía de la ciudad.

«Estos muchachos son sabios», dijo. «Están buscando diferentes maneras y diferentes técnicas y diferentes armas y trucos y maneras de tratar a los abogados y a los jueces y a todos los demás».

En un efecto circular, los cineastas a veces visitan el centro de la ciudad de Los Angeles para aprender los secretos del oficio de vivir en pandillas, dijo otro consejero de la agencia, Ed Turley.

Los conceptos de verdad o mentira, de ficción y realidad resultan poco adecuados para describir esta vertiginosa circulación social. Con razón Landero, en una entrevista publicada en *Guardiana* («La razón de la edad madura») explica cautelosamente lo que otros han llamado la mentira o la falsificación en la base de la acción de la novela: «los personajes del libro viven una mentira relativa... una mentira a medias o una mentira verdadera. Los personajes intentan hacer realidad lo que viven en sus identidades ficticias». Pero si se considera que los personajes una y otra vez denuncian su propia condición como una de falsedad existencial, resulta que la identidad ficticia viene a ser más auténtica, originada más libremente y finalmente asumida y aceptada a pesar de las complejas y no deseables consecuencias.

Hagamos otro breve viaje a París, esta vez al Louvre donde estaba en diciembre del año pasado mirando y escuchando una entrevista con Derrida relacionada con una exposición que él había organizado llamada «Mémoire d'aceuge: L'autoportrait et autres ruines». Mirarse a uno mismo, a la propia circunstancia, decía la imagen de Derrida en la pantalla de un minicine, está relacionado con la ceguera, y todos los autoretratos son desde el principio ruinas. Uno debe mirarse a sí mismo por medio de un espejo, apartando la mirada de uno mismo, y lo que uno obtiene

es una imagen invertida que se traslada al papel ciego y mudo. Derrida habla brillante y sombríamente desde la titánica pantalla del Louvre. Le pidieron que seleccionara los dibujos y pinturas que quisiera ver expuestos de los vastos fondos del museo y seleccionó los que describen la ceguera. La pintura es una forma de ceguera (y hay aquí cierta sabia melancolía de parte de Derrida), ya que al mirar la tela apartamos la mirada del modelo. ¡Absurdo!, me oigo gritarle a la pantalla, estimulado a expresar en voz alta mi desacuerdo por el hecho de que soy el único espectador en la vasta sala. ¿Por qué privilegiar el ojo que mira sobre el ojo pintado que es visto? ¿No hay vida también en la imagen? ¿No continuamos viviendo plenamente mientras que entramos y salimos de la realidad virtual creada por la pintura? ¿No es creativo a su vez este ojo pintado que se abre en la mente de quienes lo miran en la exposición? ¿Por qué tiene que ser todo simultáneo? ¿No aprendemos a ver el modelo a medida que lo pintamos? ¿Por qué ese tono nostálgico de una presencia perdida? Derrida continúa elocuentemente: «Comment aimer autre chose que la possibilité de la ruine? Que la totalité impossible?» Pero aquí no me identifico con este escepticismo romántico, a pesar de mi admiración por Derrida, de mis peregrinaciones a Cornell para escucharlo en vivo, a pesar de mi visita ese día de diciembre al Louvre exclusivamente para ver sus imágenes de la ceguera. Porque pertenezco a un período en que la imagen vive y no es ruina, donde la nostalgia totalitaria se ha desvanecido y vuelto sospechosa, donde Gregorio aumenta su vitalidad, como quería Goethe, por medio de su imaginado Faroni. «Su existencia estaba hecha de fragmentos que no encajaban entre sí, y todo cuanto fuese buscarles un orden equivaldría siempre a un juego solitario de azar, donde todo se pierde o se gana pero donde al final se deshace el orden de las piezas y se comienza de nuevo, una y otra vez» (16). Dejo, pues, a Derrida hablándole a la habitación vacía, pero compro el libro que reproduce sus palabras grabadas que aquí he repetido. En la era de la reproducción mecánica que Benjamín describía en términos negativos —como la época en que el aura de la obra de arte se desvanecería— el aura se ha expandido también a las reproducciones, a las falsificaciones, a los simulacros. Faroni es un faro de luz, pero ni siquiera es un faro: es una luz inventada, efectiva y brillante. «La verdad nunca se da pura y necesita siempre de las apariencias, como el ciego del

perro» (134). Estamos otra vez en las imágenes y la ceguera, pero en vez de anhelar la verdad definitiva, la presencia absoluta, gozamos de los juegos de la edad tardía que están autorizados precisamente por la falta de autoridad definitiva, como los niños en el colegio, que un momento antes parecían mortecinas sombras, vuelven a la vida pletórica cuando el profesor abandona la sala requerido de urgencia. La salvación en *Juegos de la edad tardía* no viene de la verdad, sino de la imagen y es imprescindible, fecunda, expansiva. No hay nada fuera de la caverna de Platón, donde vivimos apegados a nuestros teléfonos, televisores, radios, ordenadores, faxes y videocaseteras. Gregorio concluye que su historia «ilustraba con precisión lo que había sido su existencia: vivir al fondo de la cueva y ver pasar sombras de espaldas a la luz. Convencido de que el mundo era sólo ilusión, salió cojeando de la espesura y entró con un suspiro en la claridad lunar» (263). Debemos indicar que ilusión significa jugar un juego (*in ludo*), que Gregorio cojeando en el momento en que se aproxima a su maternal esposa nos recuerda a Edipo, que la glorieta es una forma disminuida de la gloria, al mismo tiempo que la luna es luz reflejada, mientras que al empujarse hacia la vida Gregorio suspira, en una versión modesta del soplo del espíritu divino. Pero en la misma forma en que Landero no menciona aquí a Platón, ni en otros lugares en que podría hacerlo a Machado, Martín Santos o Baroja, donde escuchamos sus claros ecos, lo que tenemos aquí son apropiaciones, reciclajes de imágenes revitalizadas, un infinito archivo que puede incorporarse en cualquier momento al juego, como los muchos y dispares elementos que se encuentran en los edificios postmodernos de Graves.

Landero encuentra en sus personajes una imaginaria pero real grandeza. ¿Cuánto hubo de imaginado en los sueños proféticos de Eneas, que lo llevaron de Troya a Roma, causando de paso el holocausto de Dido? Y los romanos, gente práctica, ponían en los cimientos de esa fundación imaginada el origen de su grandeza. En la misma forma, la creatividad de Gregorio lo transforma, no en insecto, sino en famoso poeta, tomando como material no la palabra impresa, sino la fugaz conversación telefónica, no la prensa, sino la práctica. Pues como sugiere la cita de Paracelso que Landero escoge como uno de los tres epígrafes de la novela, la imaginación tiene efectos de importancia: «Una imaginación —dice Paracelso y repite Landero— que se emplee contra mí

puede emplearse tan vigorosamente que puede morir por la imaginación de otro». Y Gregorio en cierta manera muere, transformado de crisálida en el alado Faroni, su alter ego que lo suplanta en una superchería benévola. Parte del atractivo de la novela de Landero es que rezuma un optimismo recatado, luego de que la literatura de la posguerra española ha visto tantas familias criminales, experiencias de una nada amarga, vidas entre visillos, cipreses y ceniza, duelos en el paraíso, tiempos de silencio y hasta bandidos doblemente armados. Todo ello oportuno y visionario en su propio tiempo, que ya no es el nuestro. Acaso breve e ingenuamente, domina ahora un optimismo modesto, sin la obligación profética del modernismo, sin mayor ilusión que la ilusión misma. El segundo epígrafe de Landero, tomado de Balzac, demuestra esta inesperada bienaventuranza: «Lucien se encontraba en la situación de aquel pescador de no sé qué leyenda árabe, quien, queriendo ahogarse en pleno océano, cae en medio de un país submarino y lo hacen rey». En el océano de una pequeña burguesía alicorta, Gregorio cae en la fabulación que lo salva, donde lo hacen rey. Pero no se trata de imaginación contra realidad, sino de la realidad de la imaginación, no de visión contra ceguera, sino de la visión de la ceguera, no de simulacro contra original, sino de la originalidad del simulacro. La novela de Landero muestra que en una edad que se siente como tardía, que se autodefine como posmoderna, quienes vivimos en ella nos jugamos la vida en un escenario diferente, con acordes más fluidos, y con una epistemología irónica y contradictoria. Toda época tiene unas pocas obras maestras que la representan, y en este sentido *Juegos de la edad tardía* ocupa su lugar junto a novelas como *Fortunata y Jacinta*, *La Regenta*, *El Jarama*, *Tiempo de silencio*, *Señas de identidad*, o *Don Segundo Sombra*, *El astillero*, *Paradiso* y *Cien años de soledad*. Pero ocupa este lugar reservado a los clásicos no por ser anacrónica o intemporal, sino, al contrario, por constituir una profunda meditación sobre la condición de la existencia en las postrimerías de nuestro siglo.

BLANK PAGE