



HAL
open science

La teatralidad en la obra de Luis Landero

Irina Enache Vic, Elvire Gomez-Vidal

► **To cite this version:**

Irina Enache Vic, Elvire Gomez-Vidal. La teatralidad en la obra de Luis Landero. Turia, 2017, 121- 122, p. 192-202. <hal-04008843>

HAL Id: hal-04008843

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-04008843v1>

Submitted on 28 Feb 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 - Attribution - Non-commercial use - No Derivative Works - International License

La teatralidad en la obra de Luis Landero

Irina Enache

Luis Landero no solo presta su oído atento y su ojo sagaz al entorno cercano al ser humano; en su obra ha de palpitar forzosamente la vibración de la época en que ha sido gestada la acción. El espectáculo y la visibilidad, parece constatar Luis Landero, el querer ver y el dejarse ver, auspiciados por los dispositivos mediáticos de difusión de la información y la imagen, se han convertido en el signo social de una época, como bien lo revela la fórmula del psicoanalista Joël Birman: «Se me ve, luego existo».

La literatura ha explorado con creces el tema del carácter teatral de la existencia humana en el marco filosófico y social de las relaciones interhumanas. En la obra de Shakespeare, un Hamlet en luto doloroso distingue entre los sentimientos verdaderos (que se resisten a la actuación) y las marcas exteriores (discurso, gestos, actitud, atavíos) que pueden servir a la transmisión consciente de tal o cual imagen de sí mismo. Parece aflorar aquí un acto de fe, una autenticidad en el sentir y en el ser, enemiga de la autorrepresentación engañosa en el escenario social. Ahora bien, el propio Hamlet fingirá estar loco y adoptará papeles diferentes ante distintas personas. Difícil disimular lo que tal vez es en el hombre una propensión natural.

Intentaré aportar a continuación solo unos cuantos ejemplos de la teatralidad en la obra de Landero, deteniéndome a veces en el análisis más detallado de algún episodio evocador.

«Polvos» teatrales

En la novela *Hoy, Júpiter* (2007), donde se reúne una verdadera tropa histriónica, las artes escénicas ejercen un gran poder de atracción sobre los personajes: Tomás, autor de una tesis doctoral sobre el teatro, hubiera deseado ser actor y Marta, su mujer, presentadora de televisión; Dámaso-padre disfruta recreándose como orador mientras Berny Pérez (nombre artístico de Bernardo) se empeña en alcanzar su sueño, ser artista musical.

Nos detendremos en Teresa, aspirante a escritora que pone su imaginación al servicio de la teatralización de los «polvos de papel» relatados por Tomás, su profesor y su amante. En ella se podría encarnar una compañía teatral entera, ya que, en una suerte de desdoblamiento profesional, Teresa parece asumir las diversas funciones de un «equipo artístico» encargado de montar obras de teatro. No se conforma con gozar del protagonismo escénico, sino que además cuida con profesionalismo cada detalle de la puesta en escena. Como diseñadora de escenografía, Teresa le da «a cada cita un toque personal: unas flores, unos posters, [...] unos cojines, una colcha» (p. 284). Asumiendo el cargo de iluminador; dispone y varía las luces para que la escena cobre vida («papeles de seda para colorear y graduar la luz», p. 284). Como vestuarista, Teresa concibe la indumentaria diversificándola continuamente: hoy disfrazada de payaso, mañana de gánster, luego revistiendo una túnica blanca drapeada de diosa griega o solo con una pajarita y tacones altos por todo atuendo. Teresa no se conforma con ser la ardiente directora de textos eróticos sacados de la literatura, sino que intenta proezas vanguardistas: «mezclaba personajes de distintas obras, lo cual facilitaba encuentros imposibles entre Mister Hyde y Lolita, Josef K. y Ana Ozores, Hamlet y Scherezade» (p. 287). Rompe la frontera que suele separar, en el teatro, el escenario del público, al atribuirse también la función de espectador, observando y comentando los más mínimos detalles del acto y de la actuación: «tomó la iniciativa y exigió enterarse de todo, ser protagonista y

espectadora al mismo tiempo» (p. 284). Las incursiones eróticas en el espacio público facilitan la incorporación de otros espectadores: no solo se expone en actitud voluptuosa ante la mirada del detective encargado, según Tomás, de espiarlos, sino que atrae a su amante en el juego cruel de convocar por teléfono la presencia de un espectador involuntario especial: su propia esposa.

Tomás (el partenaire), que habría de tener responsabilidades y protagonismo análogos, acaba relegado en un segundo plano, haciendo las veces de ayudante y, en cierta medida, de comparsa. Primero, como organizador de la representación, Tomás desempeña algo así como la función de documentalista seleccionando fragmentos literarios relacionados con el tema teatral o trayendo alguna novedad musical, o sea, que «la acompañaba como podía en aquella frenética sucesión de invenciones» (p. 287).

En *Hoy, Júpiter* el narrador entrega las riendas del placer a Teresa, situación que, a modo de comparación, encontramos también en *Cien años de soledad* (1996), donde el mando del amor tumultuoso con el último de los Buendía recae en Amaranta Úrsula. Ahora bien, en la novela de García Márquez, esto no afecta la armonía ni la complicidad del acto amoroso:

«Mientras él amasaba con claras de huevo los senos eréctiles de Amaranta Úrsula, o suavizaba con manteca de coco sus muslos elásticos y su vientre aduraznado, ella jugaba a las muñecas con la portentosa criatura de Aureliano, y le pintaba ojos de payaso con carmín de labios y bigotes de turco con carboncillo de las cejas, y le ponía corbatines de organza y sombreritos de papel plateado» (p. 545).

A diferencia de esta participación equitativa y esta entrega mutua, Tomás se queda, en comparación con la indómita energía sexual y teatral de su amante, bien parco en hazañas y acaba por «entregarse a ella» (p. 284), en una cómica inversión de los roles sexuales iniciales. Tanto Amaranta Úrsula como Teresa se focalizan en la hombría de sus enamorados; a la cita precedente de *Cien años de soledad* respondería la siguiente en *Hoy, Júpiter*:

«Así que voy a coronarte monarca absoluto -y se puso a tejerle una guirnalda- del imperio de Teresilandia, con sus bosques, sus llanuras, sus montes, sus cuevas y sus fuentes, sus noches y sus días, y todo lo que hay en él, y allí gobernarás a tus anchas hasta el fin de tu vida» (p. 285).

Aquí es donde Tomás se transforma también en comparsa de la función no solo porque está instrumentalizado, sino por ser sustituido simbólicamente por el propio Eros. Pero, al entronizarlo como monarca todopoderoso, Teresa revela de hecho su propia sujeción, la de la directora de teatro esclavizada por su adoración a Eros ante el cual, prosternada, deposita en tanto ofrendas prolijos espectáculos de celebración.

Con el ejecutante y la ejecutiva, con el titiritero encadenado (Eros a Teresa y Teresa a Tomás), con el uso de tantas artes escenográficas y de actuación, esta pareja de amantes brinda al lector una función completa de «polvos de papel» (p. 187).

«Se me ve, luego existo»

Para los personajes landerianos proclives a la autoglorificación, los periodistas, las cámaras y los micrófonos son instrumentos propicios: mientras las parejas Gregorio-Gil, Tomás-Marta, Bernardo-Dámaso-padre hacen del otro un elemento imprescindible en dicho mecanismo, los dispositivos mediáticos crean, con su amplia difusión, un escenario abierto a una multiplicidad de espectadores potenciales, multiplicando proporcionalmente un fantasma: el placer de saberse visto. No hay que perderse ninguna ocasión de conseguir unos segundos de notoriedad televisiva, ni siquiera cuando suceden acontecimientos dramáticos, un crimen

como en *El mágico aprendiz* (1999), o un accidente en *Retrato de un hombre inmaduro* (2009). Y esta es también la ocasión de ejercer dotes teatrales. El narrador anónimo de esta última novela cuenta que inventó ser el amigo dolorido de una víctima desconocida ante los curiosos reunidos en torno de una escena trágica («porque vi que aquella gente necesitaba algo para enriquecer el drama del que eran espectadores», p. 196), y sobre todo ante la cámara de los periodistas («el reportero seguía con el micrófono tendido, grabándome el llanto, y yo sentí que no debía defraudarlos, p. 197). El placer de actuar forma una simetría con el de mirar:

«Algunos conocidos me dijeron que me habían visto en la televisión. Me lo dijeron como felicitándome, y yo sentí cierto orgullo, cierta importancia ante el roce delicioso de la notoriedad. Un desconocido me paró en la calle para darme el pésame. Por un momento pensé que iba a pedirme un autógrafo» (p. 202).

Es un juego de ver y de dejarse ver donde intervienen actores y espectadores; es un exhibicionismo y un voyerismo entre los cuales los medios operan como hábiles arquitectos de puentes y de mediación.

En *El mágico aprendiz*, la industria mediática aprovecha las circunstancias invadiendo el «escenario del crimen» («los focos y los flashes [...] tinglado de cables, cámaras y luces», p. 31); a ello responden, en una lógica similar, los vecinos ávidos de notoriedad a expensas dramas ajenos: «Como ahí abajo habrá docenas de periodistas, en cuanto uno se encare con usted, me lo manda para acá, a ser posible de la televisión» (p. 26). «Actores» y «empresarios de la visibilidad» se buscan, por tanto, frenéticos en la solidaridad, de un interés común. La propia doña Paula, la madre del difunto, parece haberse convertido en una experta en conceder entrevistas: conoce todos los periódicos, está acostumbrada a las cámaras y hasta busca su cercanía. A pesar de padecer el abatimiento de su tragedia reciente, la anciana no se olvida en ningún momento de que es objeto de una entrevista: «Miró a la cámara, se adcentó el pelo con un gesto de dignidad pero también de coquetería (p. 34). Más tarde, abrumada por la situación financiera en la que la ha dejado la tragedia, no descartará el «ir a la televisión, a uno de esos programas donde se cuentan sucesos de este tipo» (p. 91), hábitos de una sociedad acostumbrada a hacer de sus penas y sus miserias un carnaval, de su *res* privada una *res* pública.

En este gigantesco tablero social, el ser visto resulta imprescindible también en el sector del marketing publicitario, aventura en la que Matías (jefe de M.M. Hispacking, recién creada empresa de envases) se deja llevar por el ilusionado Pacheco, un devoto del marketing. Su capacidad de «crear realidades alternativas» (p. 307) hace que el escritor le asocie con el campo simbólico de las apariencias. La imagen del marketing que ofrece Luis Landero es la de un simulacro puro; consiste en presentar lo que no hay, exhibir otra cosa en lugar del objeto que se pretende mostrar, puesto que este objeto... no existe; o sea construir una presencia simulada atractiva fundada en una ausencia absoluta. La fiesta de la campaña publicitaria que monta el inexperto equipo de Matías, con el fin de atraer a personalidades, le resulta a Matías un puro montaje, a lo cual Pacheco contesta:

«Imposible. Primero porque no es un montaje. Es una operación de marketing. Estamos lanzando un producto al mercado. Y segundo porque cada cual pensará no lo que ve sino lo que se sobreentiende de la presencia de la televisión y las personalidades. Aquí lo que importa no es lo que es sino lo que parece» (p. 286).

Sin embargo, en la fiesta de presentación, el producto es el gran ausente, ausencia que contrasta con la presencia pletórica de las payasadas del entretenimiento y sobre todo la presencia de la televisión y de las personalidades. Como afirma Pacheco, el producto no es

necesario verlo (por lo cual poco importa si existe), puesto que el valor de la empresa equivaldría en la mente de los invitados al valor social alcanzado por la presencia de las personalidades y la televisión. Landero nos recuerda que, en la contemporaneidad socioeconómica, el simulacro es más importante que la cosa en sí.

De esta falta de correspondencia entre el objeto de la fiesta de marketing (los envases de la empresa) y la presencia mediática de las personalidades nacen confusiones paródicas que el escritor representa a menudo mediante el teatro. Según el guion ideado por Pacheco, Matías habrá de pronunciar un discurso de apertura al espectáculo musical. Este hubiera tenido que ser normalmente el momento ideal en que el jefe de la empresa llamara la atención de los invitados sobre su compañía: sin embargo, todo el discurso queda reducido a una pantomima, una comedia donde el empresario no consigue decir palabra por la intrusión repetitiva y cómica del saxo que le impide empezar. Del producto que se pretende lanzar no queda nada: lo que se pone en escena es más bien una actuación plagada de gestos bufonescos y ritmada por las pedorretas de unas palabras que no terminan de emerger, comedia que de hecho define perfectamente la empresa organizadora. Y esta es precisamente la interpretación que hace un periodista independiente:

«[..] esta empresa no existe [...] ¿No conoce el truco? La fundan por cuatro perras, la hinchan con montajes publicitarios como este, y luego algún banquero amigo la compra por cien veces su valor real. Y el supuesto presidente es solo un hombre de paja que va de gracioso por la vida. ¿Por qué cree usted que no ha hablado? [...] ¿qué se puede decir de lo que no existe?» (p. 302).

Su comentario tiene un doble valor: extraer el significado real de la empresa M.M. Hispacking y anticipar la evolución futura (igual de fantasmal) de la empresa. La falta de palabras en la interpretación escénica de Matías resulta simbólica, ya que su discurso hubiera constituido tal vez la única ocasión verdadera de presentar al público la empresa, el producto y sus propiedades. Pero, por ser una pantomima, su intervención aparece como un conjunto de gestos y de ademanes (que suelen acompañar al lenguaje), es decir, de apariencias que envuelven el vacío del discurso con prolijas capas de simulacro. El producto empresarial queda reducido a una monumental ausencia y su empresario a un pelele. Si, de momento, el periodista erra al sospechar que la empresa no existe por estar fundada sobre capitales falsos, esta interpretación resulta sin embargo profética, pues es precisamente lo que pasará con M.M.Hispacking tras fracasar en el comercio con los envases. Creada con dinero blanqueado, esta segunda empresa se funda de nuevo en un simulacro que encubre su inexistencia. Como predice el periodista, la empresa será comprada al final por un empresario corrompido, Castro, el jefe de la empresa en que trabajaba el equipo de Matías. Y así se cierra el círculo de la narración revelando una dinámica neoliberal fundada en el simulacro, la vacuidad y el espectáculo.

El teatro y sus máscaras

En Landero, la armazón teatral procede principalmente del descontento con la propia identidad y el deseo de ser otro. Lo más a menudo, el periplo narrativo e identitario de los personajes consiste en construirse identidades favorecedoras que poco o nada tienen que ver con la suya propia, mediante el uso estratégico de guiones, disfraces y bien estudiadas actuaciones. Esta escenografía se puede desarrollar bien en el plano irreal de los sueños y los ensueños, bien en el del mundo real, pero casi siempre contando con la presencia del otro, el espectador real o imaginado.

Los sociólogos coinciden en afirmar que la construcción de la identidad es fruto de la interacción entre los individuos y que solo nos podemos construir en la medida en que reconocemos al otro en su relación con nosotros. En este sentido, resulta ejemplar el trastorno que produce Elicio en la vida de Gregorio al asignarle el nombre de Faroni y luego en Gil (el coautor de esa criatura inventada) en *Juegos de la edad tardía* (1989). A la hora de encarnar a Faroni, Gregorio se reconocerá en la mirada del otro dentro del marco de una función conscientemente armada. El espectador (imprescindible) no ha de ser siempre presencial, sino que basta con que el personaje actor lo interiorice para que accione como catalizador de su montaje imaginario, puesto que, por lo menos en el caso de Gregorio, la identidad se construye primero en la imaginación. En la obra de Luis Landero, el espectador desempeña un rol primordial: si no está hay que buscarlo, si no existe hay que imaginarlo.

Gregorio idea un largo plan de concepción, ensayos, ajustes y final encarnación, al cabo del cual adopta una identidad que intenta adecuar a la realidad: se abandona a ensoñaciones donde actúa como el héroe misterioso y seductor propio de la novela romántica, folletinesca o de detective. Aquí, el catalizador mental no es solo Gil (víctima, pero también instigador de la patraña), sino también la asistente del maestro del Café de los Ensayistas cuyo nombre Gregorio todavía desconoce. Experimentada en varios episodios, la ensoñación en torno al encuentro entre él y la hermosa joven no llega hasta el final, ya que siempre se inmiscuye alguna discordancia con la lógica de este imaginario encuentro como por ejemplo el nombre de la coprotagonista femenina... Gregorio interrumpe la función, y solo la retomará cuando le dé un nombre (Teresa), que solo le parece parcialmente convencedor, lo cual comprometerá de nuevo la representación hasta que Gregorio descubra el nombre verdadero de la misteriosa asistente (Marilyn) para poder llegar por fin a la conclusión de su función soñada.

Sin caer nunca en la enajenación mental, Gregorio, el impostor, encarna, a partir de referentes reales (pero deformados), una triple identidad, un triple rol social: Gregorio para su vida privada con Angelina y conocidos, Augusto Faroni en sus encuentros telefónicos con Gil y los parroquianos del café y Gregorio Olías, biógrafo del gran Faroni para el Gil del final de la novela... cada uno con su discurso, sus actos y su función. El Café de los Ensayistas, cuyo nombre es evocador, es donde Gregorio «ensayará» su ilustre personaje llevando a cabo ensayos teatrales para la función «faroniana».

Bernardo, en *Hoy, Júpiter*, es el que más empeño y esfuerzos pone en la construcción de una identidad alternativa alimentada por las exhortaciones de Dámaso-padre y de su amada Natalia. De joven, multiplica las representaciones de sus virtudes musicales consiguiendo una apariencia refinada y romántica o bien sale a menudo con la familia de Dámaso, como aquella merienda campestre cerca del estanque durante la cual exhibe un cuerpo atlético y dotes de deportista. La seducción es instantánea y no conoce el proceso largo y con giros imprevistos que une a Gregorio y a Gil: gozando de o padeciendo (según se considere la cosa) la fidelidad de un público rendido desde el principio (hasta «Dámaso lo había idealizado y había sucumbido a sus hechizos», p. 106), Bernardo habrá de esmerarse sin defraudar nunca a sus admiradores para mantener viva esta fulgurante fascinación inicial, extenuándose en una tarea agotadora: de ello se percatará Dámaso al descubrir en la casa del fracasado Bernardo el escenario teatral y los montajes fotográficos gracias a los cuales fabricaba la vida gloriosa con la que engañó durante años a su familia. Bernardo encarna a la perfección la servidumbre a la que conduce la prosternación ante una imagen ideal de sí mismo y sobre todo ante un público que la exige.

Aparte de estos malabaristas de identidades, perseverantes y afanosos en la teatralización de sus ilusiones, existen también los que, penetrados por el tedio y el absurdo de la vida, se dejan llevar por el cinismo y permanecen siempre en las riberas de la existencia y de la interacción humana. La teatralidad consiste, en su caso, en la observación entre divertida

y amarga, cínica y desapegada del espectáculo del mundo. Así es como el narrador de *Retrato de un hombre inmaduro* (2009) rechaza las cavilaciones sobre su propia identidad, y se complace en observar la vida de los demás: «No entiendo ese afán de conocerse uno a sí mismo [...]), a mí lo que me parece interesante es el mundo, el asistir gratis al espectáculo de los demás» (p. 105). ¿Qué se puede decir de la identidad de un sujeto cuya vida se nutre en permanencia de las ajenas?

En la novela *Absolución* (2012) es en la que se elabora con más complejidad el perfil de estos voluntarios náufragos de la vida. Joven apuesto e inteligente, Lino padece del síndrome del nomadismo crónico, el de «no poder estarse quieto en un lugar», según una sentencia de Blaise Pascal. Consciente del absurdo de la vida, abandonándose a una suerte de modorra existencial, Lino había llevado su vida celebrando siempre el tedio e ilusionándose a veces con alguna breve aspiración (ser pastor, conseguir la herencia de un misterioso tío, irse a Australia). Tras esas fugaces euforias terminó aceptando «la contingencia insultante de la vida y del mundo» (p. 71), y decidió no volver nunca más a soñar ni a dejarse engañar por otra ilusión. A diferencia de los personajes anteriores, en Lino no hay desfase entre lo que se es y lo que se quiere ser, por tanto no hay encarnación teatral de una identidad soñada. Su impostura es distinta: Lino es un impostor a pesar suyo, por no poder identificarse con lo que le ofrece la vida, a veces muy generosamente. Refractario a cualquier forma de disfraz o de fingimiento, su teatrillo personal nace porque no encuentra su lugar en el mundo cuando podría ser perfectamente feliz; bajo el efecto de una culpa sin objeto, se esfuerza por aparentar un ser afortunado y satisfecho:

«[...] gastaba bromas y fingía una especie de jovialidad [...] haciendo algunas señales llamativas, dar saltitos de atleta, silbar muy fuerte, desprezarse, canturrear y moverse a ritmo, y una vez, qué vergüenza le da recordarlo, hasta se puso a hacer flexiones con los brazos en la barra de un autobús» (p. 108).

Pésimo actor, Lino solo puede cumplir el rol de espectador distante observando, ya no la vida de los demás (como el narrador de *Retrato de un hombre inmaduro*), sino la inanidad de las costumbres y el fluir vacío de los sucesos: él mismo se pregunta: «Y, sin embargo, algún papel en la vida estaría llamado a representar; no era posible que hubiera venido al mundo a ser un mero espectador (p. 19). Y sigue desempeñando este papel de espectador *flâneur* durante un aparentemente inocuo paseo por el Retiro durante el cual rememora su vida: se siente por fin listo para entregarse con convicción a la felicidad con la que la vida le ha obsequiado, el amor de Clara. Sin embargo, al sentir brotar de nuevo los síntomas temidos de su enfermedad innata, experimenta una sensación de náusea como el personaje sartriano de *La náusea*: «De pronto siente un acceso de náuseas, como si quiste vomitar de golpe todo lo que ha visto, el mirlo, la monja, la bicicleta, los caballos, todo (p. 120). Durante ese paseo, Lino asiste a una «humilde función de teatro» (p. 76), un altercado callejero entre un hombre agresivo y una mujer, lo cual producirá un vuelco total en su vida. En esa escena teatral, Lino cumple, sin comprender realmente por qué, un acto heroico saliendo en defensa de la mujer: es verdad que ha corrido un gran peligro para proteger a alguien y sin embargo se siente un «cobarde que, desesperado por su cobardía, se disfraza de valentón y hasta se cree su propia fabula, su pueril impostura» (p. 96). Actor desganado que no tiene fe en su oficio, Lino ambiciona ser simplemente nadie; sin embargo, aprenderá, tras su aprendizaje itinerante, al final de la novela, que la proximidad con los demás y los «milagros laicos» tal vez puedan concederle a uno un lugar estable en el mundo, sin necesidad de máscaras.

Conclusión

Ser quien no se es implica artificio y actuación, cuyas formas hemos tratado de identificar a lo largo de esta reflexión. Hechizado por ilusiones seductoras, el personaje landeriano termina abandonándose al ensueño y a la actuación torpe e histriónica de un papel que no le corresponde. En ello radicaría su drama y su fracaso.

En un discurso de despedida dirigido a sus estudiantes de la Escuela de Arte Dramático, titulado «Bienvenidos a Itaca», Luis Landero traduce estas consideraciones de la siguiente manera: como Ulises, hay que volver a Ítaca, a nuestra patria final, la que es propia e intransferible. El profesor anima a sus estudiantes a ser «xeitosos» (palabra gallega y portuguesa que significa «hacer las cosas bien por puro gusto de hacerlas») como el niño «que juega en la soledad y se esmera en lo suyo, sin necesidad de ser mirado ni admirado»; ser «xeitoso», no «exitoso», dice jugando con los anagramas. Antes de que su padre le robara la infancia, así aparecía Dámaso-niño: atento al espectáculo asombroso del mundo y explorador «xeitoso» de sus pequeños misterios. Es ese explorador «xeitoso» el que, sin artificio, podría desentrañar los milagros de la realidad, o sea, lo profano sagrado de este mundo terrenal.