

## Sobre literatura y autobiografía en *Entre líneas* de Luis Landero

CAROLINA MOLINA FERNÁNDEZ  
*Universidad de Extremadura*

*Este artículo realiza un análisis de Entre líneas la última publicación del escritor desde los postulados de la Teoría y Críticas Literarias. Examino su configuración como relato autobiográfico, pues el libro diluye las fronteras de la ficción y la realidad, de la vida y la literatura, en un juego literario netamente moderno. Pero también doy cuenta de las constantes reflexiones sobre la literatura y nuestro entorno cultural que atesoran sus páginas. Resulta evidente el entronque de tales ideas con una tradición gracias a la cual el extremeño se muestra hijo de su tiempo, esta vez desde el ámbito no estrictamente novelístico, y en coherencia con su propia obra narrativa.*

La labor narrativa del extremeño Luis Landero se vio enriquecida en el 2001 con la aparición de *Entre líneas: el cuento o la vida*, un libro un tanto atípico en la hasta ahora trayectoria netamente novelística de su autor<sup>1</sup>. Desde una perspectiva de género, la obra difiere del resto de la producción del escritor, porque no estamos ya ante una novela como *Juegos de la edad tardía* (1989), *Caballeros de fortuna* (1994), *El mágico aprendiz* (1999) o la posterior *El guitarrista* (2002). Landero designa a su texto “conjunto de ensayos

---

<sup>1</sup> La editorial Del Oeste realizó una cuidada primera edición del libro en 1996, con ilustraciones del pintor Javier Fernández de Molina y un título más sucinto (*Entre líneas*, Badajoz, Del Oeste Ediciones, 1996). El texto de este primario *Entre líneas* cuenta con dieciocho secciones, algunas de las cuales desaparecen en la segunda de Barcelona (*Entre líneas: el cuento o la vida*, Barcelona, Tusquets, 2001). Pero esta última también añade capítulos (*Entonces*, *Cómo se hace una conferencia*, *Amor*, *Fin*) y muda el orden de otros tantos. El número de las páginas a las que remito a lo largo del artículo corresponden a la más difundida edición del 2001.

*contados*; la contraportada de la primera edición (*vid. infra*) hablaba de compendio de “ideas, apuntes, retazos”, y Ricardo Senabre lo denomina en su reseña “experimento novelesco a la manera unamuniana”<sup>2</sup>. Los veintiún breves fragmentos que componen el libro hilvanan una mínima intriga narrativa en la que se engasta la mediatibunda introspección de un personaje: Manuel Pérez Aguado es un profesor, escritor y lector cuya experiencia propicia recuerdos y deliberaciones sobre la vida y la literatura.

Nos hallamos, por tanto, ante un ejercicio literario al que resulta difícil poner una etiqueta: ¿se trata de una novela o un ensayo, de una colección de cuentos o una mera compilación de escritos para conferencias? Una cierta literatura contemporánea parece deudora de la tendencia todavía romántica de mezcla genérica, y algunos han querido ver en ello signos de lo “posmoderno”. Sin olvidar que el propio plurilingüismo de la novela – género “proteico”, como decía Baroja– favorece desde sus orígenes la producción de narrativa con barniz ensayístico, son múltiples los ejemplos finiseculares de textos limítrofes<sup>3</sup>. Junto a autores prestigiosos como Italo Calvino (*Las ciudades invisibles*, 1972) o Augusto Monterroso (*Movimiento perpetuo*, 1972), podríamos citar *El Danubio* de Claudio Magris (1998), *La ignorancia del popular* Milan Kundera (2000), o *Las partículas elementales* del polémico Michel Houellebecq (2000), publicaciones todas de rumboso éxito editorial en fechas más próximas a la de *Entre líneas*. Como veremos que sucede en el libro del extremeño, en estas obras el mínimo hilo argumental (el itinerario por el Danubio de un grupo de amigos, el relato de Marco Polo al Kublai Kan) se torna marco narra-

---

<sup>2</sup> SENABRE, Ricardo: “Entre líneas: el cuento o la vida”, *El Cultural*, Madrid, 11-17 abril de 2001, p. 12.

<sup>3</sup> Afirma Francisco Jarauta que “una mirada a la literatura del siglo XX nos permite afirmar cómo de Proust a Joyce, de Musil a Broch, o desde Rilke a T. S. Eliot, la literatura se ha constituido en una experiencia del límite entre lo pensable y lo decible, entre la serie infinita de los acontecimientos y la narración que los sustenta” (JARAUTA, Francisco: “Reflexiones transversales sobre filosofía y literatura”, en AAVV, *Literatura y filosofía en la crisis de los géneros*, Madrid, Cuadernos de la Fundación Juan March, 1999, p. 59). Decía Albert Camus que “ya no se cuentan historias; se crea el universo propio. Los grandes novelistas son novelistas filósofos [...]. Así son Balzac, Sade, Melville, Stendhal, Dostoievski, Proust, Malraux, Kafka” (citado por MAINER, José Carlos: “Géneros literarios y géneros filosóficos: una frontera permeable”, en AAVV, *op. cit.*, p. 42).

tivo que justifica y hace verosímiles las disertaciones de la voz a lo largo de sus páginas.

En *Entre líneas* la mixtura de género contiene, además, un cierto tinte autobiográfico que sin lugar a dudas determina el modo de encarar el pacto con el lector. Como se sabe, es continuo en los últimos años el debate sobre el posible estatuto ficcional de la autobiografía, y desde luego el libro se alinea con ese lado creativo que contribuye a avivarlo. No hace falta conocer en profundidad a “quien firma”, como diría Philippe Lejeune, para darse cuenta de los rasgos autobiográficos que subyacen en la génesis de Manuel Pérez Aguado. Igual que el autor, el protagonista niño vivía “en un pueblo de Extremadura que tiene también un nombre muy lucido: Alburquerque” (p. 22), se trasladó desde la aldea con su familia a Madrid, estudió Filosofía y Letras, en el momento del discurso se dedica a la docencia y reconoce sin ambages su vocación de escritor.

Ahora bien, no podemos trasponer de forma simplista autor y personaje. Las propias “condiciones y límites de la autobiografía”, bastión para la tan cacareada crisis del sujeto, favorecen los juegos entre la ficción y la realidad, e imponen reserva a la hora de establecer equivalencias<sup>4</sup>. A lo largo de estas páginas veremos la forma en que *Entre líneas* explota ese espacio ambiguo entre la literatura y la vida. Porque si bien hay un notorio intento de anclar el relato en la realidad, a su vez se tornan continuas las reflexiones estéticas y las alusiones al mundo literario. Todo ello, además, con apreciable esmero estilístico, como si la literariedad -es decir, aquello que da a un mensaje su carácter de literario- resultara el mejor cauce para disertar sobre el vocablo artístico.

Desde los capítulos iniciales contamos con los datos biográficos que acabo de mencionar. Sin duda ello causará regocijo en los que, con conciencia del contenido autobiográfico, realicen sin más la ecuación autor-personaje. Ahora bien, téngase en cuenta que el propio nombre del último puede inducirnos al distanciamiento: a lo común del antropónimo (Manuel Pérez) le acompañan las connotaciones de insulsez del muy galdosiano y parlante “Aguado”. Recuerdo que éste es también el segundo apellido del cronista de *Caballeros*

---

<sup>4</sup> Véanse GURDOF, Gustav: “Condiciones y límites de la autobiografía”, en LOUREIRO, Ángel (coord.): *La autobiografía y sus problemas teóricos*, Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 8-17, y SPRINKER, Michael: “Ficciones del yo: el final de la autobiografía”, en LOUREIRO, Ángel: *Op. cit.*, pp. 118-128.

*de fortuna*: el potencial guiño a sus lectores acarrea así cierta literaturización del individuo. Este *yo* comparte mucho con Luis Landero, pero a su vez guarda similitudes con sus propias criaturas librescas. Porque acaso sea una de ellas, se autorretrata como un ser en absoluto especial, lejos de la genialidad imperante en el gremio literario, tan aquejado de complejo de “torre de marfil”. Obsérvese, por ejemplo, el ejercicio de modesta *captatio benevolentiae* (configurada por medio de la litote y las aposiopsis que simulan inseguro tartamudeo del sujeto) del fragmento titulado “Perfil”:

*Tampoco doy la talla, por mi condición o imagen, para ser estimado como náufrago. Los frutos de mis ocios no son testimoniales porque no soy noticia ni tengo... esa ruda manera de no aceptar... esa pasión de alquimista..., esa pasión que hace de la existencia un eslabón donde cualquier objeto arranca chispas... En fin, cerremos aquí este balbuceo (p. 28).*

Para este balanceo entre la literatura y la vida que empezamos a perfilar, resulta muy interesante en *Entre líneas* el uso de lo que Benjamin Harshaw denomina “el Marco de Referencia Externa”. El teórico designa así al conjunto de precisiones locales y temporales que en una obra artística apuntan a nuestro mundo; se insertan normalmente en aras de la verosimilitud, y suscitan lo que Barthes denomina *l’effet de réel*. Así, las alusiones de la obra a la España en que ha vivido Manuel Pérez compensarían el poso “literario” del personaje. En cierto modo, y ante la posible incredulidad de un lector que desconfie de la idealizadora memoria, tales elementos reforzarían la “verdad” de la escritura autobiográfica.

Menudean las descripciones del espacio. Son continuas las topografías de la villa de la infancia (“*Aquella carretera venía del pueblo y enseguida se metía en Portugal. Era de tierra entonces. Una tierra amarilla, que en verano criaba mucho polvo. Si había viento, aquel polvo amarillo se levantaba en nubes y caía después sobre los trigos, las higueras, la alberca*”, p. 58) y del Madrid urbano de la posguerra (“*y que más allá del puntito estaba la torre torcida de una iglesia y un anuncio de Philips y otro de los estudios de cine CEA, y también les contaba que hacia allí corría el canal de la reina Isabel II, que atravesaba la autopista de Barajas*”, p. 16). La realidad de un adolescente que crece entre la leche americana y la llegada de la Coca-cola recuerda sobremanera al mundo plasmado por la novela española de los cincuenta, por el cine neorrealista italiano e incluso por el hiperrealismo pictórico de Antonio López. Es constante la acumulación de elementos evocadores a través de la *enumeratio*, innegable estilema del escritor: “veía los cristales escarchados del frío, la pri-

mera luz turbia del amanecer, [...] la pequeña construcción de cemento con techo de uralita que pocos años atrás había servido de gallinero, las traseras ciegas de unos edificios de ladrillos” (p. 49).

Pero no sólo en el recuerdo se cifra el encuentro tenaz con el ambiente. Entre las brumas de una infancia de posguerra, el narrador se afana en pintar el entorno que circunda a su lector, con una mirada prospectiva hacia la contemporaneidad. Hay una parte del libro que tiene un tanto de inmediatez periodística. Por ejemplo, uno de los capítulos añadidos a la segunda edición (“Ingenio”), cita representantes de la vida social de la España de los noventa (“*Rajoy, el ministro de las administraciones territoriales*”, “el periodista Iñaki Gabilondo”, p. 104). No resulta raro tampoco que se constaten aspectos del debate cultural de los últimos años como el sistema educativo (pp. 84 y ss). Y en estas páginas de tendencia más discursiva se redobra la exactitud cronológica y geográfica (“Y el caso es que desde hace unos años, su trayecto laboral lo obliga a cruzar casi todos los días ante el Pasadizo de San Ginés, que es un callejón rezagado en el tiempo que sube de Arenal a la Plaza Mayor, en el Madrid antiguo, y donde hay un baratillo de libros”, p. 110). Es sintomático también el uso del presente gnómico (“Pero luego viene la realidad con sus rebajas. Y la realidad es que un alumno medio de bachillerato lee silabeando y a trompicones”, p. 87; “El profesor, hoy, empieza a tener algo de figura de época”, p. 89).

A mi parecer, el amarre del discurso a la actualidad más palpitante deviene medio de dotar de crédito a sus argumentos: la parte ensayística se valida si satisface las necesidades del momento histórico. Precisamente éste es uno de los rasgos del ensayo como género. José Luis Gómez Martínez afirma que “del carácter esencialmente comunicativo del ensayo, en su intento de establecer un diálogo íntimo entre el ensayista y el lector, se desprende la necesidad de su contemporaneidad en el tiempo y en el ambiente”<sup>5</sup>. Dicha suerte de referencias se vuelve pues modo de proveer al *yo* de veracidad, de acreditar la pertinencia de sus juicios y la nitidez de sus recuerdos. A su vez, lo veremos seguidamente, la articulación de un preciso marco espacial y temporal conviene al peculiar

---

<sup>5</sup> GÓMEZ MARTÍNEZ, José Luis: *Teoría del ensayo*, Salamanca, Departamento de publicaciones de la Universidad, 1981, p. 30.

ámbito autobiográfico de *Entre líneas*, un tanto enmarañado por las dos voces de un único sujeto.

### AUTOBIOGRAFÍA Y USOS VOCALES.

Como se habrá podido observar en los fragmentos citados hasta ahora, se recurre a un elemento tipográfico -la letra- para subrayar los dos usos vocales que conforman la narración. La cursiva de los capítulos pares de *Entre líneas* distingue la voz que relata en primera persona (“Yo estudiaba en un colegio de curas”, p. 15) del narrador omnisciente encargado de contar en los impares (“El niño Manuel vivía entonces con la esperanza de que un día el sol no acertara con su camino y se quedase sin escuela”, p. 33).

Varios indicios en el texto advierten de que a pesar de las divergencias entre la primera y la tercera persona nos hallamos siempre ante un mismo sujeto, narrador o sólo personaje según el caso. A fin de cuentas, lo recuerda Jean Starobinski, “la forma tradicional de la autobiografía se sitúa entre dos extremos: el relato en tercera persona y el puro monólogo”<sup>6</sup>, y ya desde los orígenes la primera configura una de las primitivas autobiografías de la historia occidental, los *Comentarios* de Julio César.

A primera vista, la combinación de los dos usos vocales (homodiégesis y heterodiégesis, en terminología del narratólogo Gérard Genette) parece muy propia de la literatura contemporánea, que gusta de la ambigüedad vocal como un modo más de producir extrañamiento<sup>7</sup>. Según José María Pozuelo Yvancos,

<sup>6</sup> STAROBINSKI, Jean: *La relación crítica (Psicoanálisis y literatura)*, Madrid, Taurus, 1994, p. 70.

<sup>7</sup> Se multiplican en la novela moderna las muestras de saltos entre instancias vocales. Es señero al respecto el último libro de *Los hermanos Karamazov* de Dostoievski, con una metalepsis tan amplia que asistimos a la metamorfosis de un narrador heterodiegético en narrador testigo; a la inversa sucede entre el primer capítulo y los restantes de *Madame Bovary* de Flaubert. Los ejemplos de autores coetáneos a Landero son incontables. Por ejemplo, el portugués Antonio Lobo Antunes hace del enredo vocal de su *Exhortación a los cocodrilos* (2000) un verdadero ejercicio de alarde narrativo, deudor de las técnicas del *nouveau roman* de los años cincuenta. El propio Landero configuró, en *Caballeros de fortuna*, un tipo de narrador que se aleja de la omnisciencia neutral de *Juegos de la edad tardía* y de *El mágico aprendiz*. En su segundo libro, abundan las metalepsis del narrador (o narradores), hasta el punto de que éste oscila también entre la omnisciencia editorial y un yo homodiegético que ha recabado a posteriori la información. En *El guitarrista* ha optado por un narrador en primera persona, Emilio, pero a este yo -que encierra cierto autobiografismo, por cierto- también se le han sumado las voces de los otros (el primo Raimundo, el profesor filósofo, Adriana...).

la amplitud de las disputas teóricas en torno a la escritura del *yo* ha podido favorecer la conversión de la autobiografía “en un juego de ironías, guiños y desplazamientos de la identidad del yo”, en tanto que “creación y teoría se solidarizan en la crisis del sujeto y sin duda esto ha tenido importancia en la evolución del género”<sup>8</sup>. Sea o no signo de modernidad, a mi parecer tal combinación vocal no resulta gratuita. En primer lugar, el recurso da cauce formal a las múltiples dualidades temáticas del libro: el ámbito profesional (público) y el vital (familiar), los padres y los hijos, la infancia y la madurez, el campo y la ciudad, el amor y la muerte, la literatura y la vida.

La primera persona encauza las estelas más emotivas: así, se rememora la muerte del padre (p. 18), el regreso a los lugares de la infancia (p. 60), o los recuerdos de mocedad en un sombrío hospedaje (p. 91). La dimensión confesional del yo narrador se aduna a la afectividad propia de lo privado, y los fragmentos más líricos de *Entre líneas* adoptan la homodiégesis:

[mi padre] siempre estaba contando y la noche lo sorprendía en la penumbra alumbrada de la cocina, donde había una alacena con agujeros y una tinaja sonora para el agua. Y me acuerdo que [sic] la noche habitaba en el naranjo del corral. Allí pasaba el día y se la oía suspirar y moverse, queriendo salir y gruñendo de coraje y de rabia. Luego al atardecer [...] la noche salía del naranjo y otras noches menores venían a su encuentro, la nochecita escondida en el pozo, el pedacito de noche que vivía por el día debajo de una piedra, el pedazo grande que anidaba en los jazmines y dondiegos, [...] y entonces salía al fin el pedazo de noche que vivía en la tinaja y el silencio se llenaba de ruidos muy pequeños que andaban como perdidos en la oscuridad (p. 17).

El fragmento, que remeda el tono de las prosas de Juan Ramón, se construye en torno al motivo mitológico de la Noche-Aurora como dama, de tanto calado romántico (recuérdense los *Himnos* de Novalis). El narrador ha asumido el punto de vista de la infancia, y los ojos del niño justifican una personificación imposible para la lógica. La absoluta simplicidad con que refiere la salida de la Noche recuerda a la estética del realismo mágico, donde los personajes adoptan como naturales los sucesos más inverosímiles. La oscuridad, espacio simbólico por excelencia en los cuentos populares, adquiere inauditos

---

<sup>8</sup> POZUELO YVANCOS, José María: *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis, 1993, p. 195.

rasgos animalizantes para la perspectiva de los adultos, pero el narrador da cuenta de ellos con la naturalidad de un niño: “*la noche habitaba en el naranjo*”; “*allí pasaba el día*”; “*se la oía suspirar y moverse*”; “*queriendo salir y gruñendo de coraje y de rabia*”; “*otras noches menores venían a su encuentro*”.

La mirada hacia el pasado justifica la afectiva nostalgia que desprende el texto: así, el uso de diminutivos (*nohecita, pedacito*) conviene al intimismo del yo lírico. Justamente el tono evocador que obliga a la voz a bucear en su memoria (*me acuerdo*) favorece el manejo de recursos propios de la estética impresionista. En oposición al rigor narrativo de otros capítulos de *Entre líneas*, la *descriptio* contenida carece de precisión, como si estuviera pergeñada a retazos rememorativos. Estas “pinceladas” registran *una alacena con agujeros, una tinaja sonora para el agua* y otros tantos elementos del corral, pero sin respeto aparente por el orden retórico de las topografías.

Obsérvese además que tampoco hay precisión temporal. Todo se desarrolla, como postulaban los impresionistas, en el momento solar más indefinido. El contraste del sonoro sintagma *penumbra alumbrada* hace muy plástica esa luz del *atardecer*, un sustantivo bien revelador. Por otra parte, el narrador se empeña en acentuar la ligazón de los recuerdos a diferentes sentidos, al modo de la magdalena proustiana. Además de la vista, se sugiere la importancia del oído y del olfato, tan trascendentes para las asociaciones sinestésicas de la poesía impresionista<sup>9</sup>. Las continuas alusiones al campo semántico de lo auditivo (*sonora, se la oía, gruñendo*) desembocan en el sintagma final, que recuerda la “soledad sonora” de San Juan: “*el silencio se llenaba de ruidos muy pequeños*”. Respecto al olfato, no por casualidad los árboles elegidos se caracterizan por su intensa fragancia: el naranjo, el jazmín, el dondiego. La alacena de la cocina, además, es citada en otro capítulo porque Manuel Pérez no olvida su aroma a limón (p. 101).

Desde el punto de vista estilístico, la imprecisión lumínica que caracteriza el paso del día a la noche y el encadenamiento de olores y sonidos de la

---

<sup>9</sup> Otro de los capítulos del libro relaciona sinestesia y recuerdo. Reproduzco alguna de las frases, que a mi juicio revelan la coherencia entre las partes ensayísticas y narrativas de *Entre líneas*: “En la memoria se quiebra la linealidad del tiempo y sus pedazos se mezclan como si los barajásemos. [...] Un olor es suficiente para reconstruir el reino perdido de la infancia. Porque la sinestesia existe en la vida antes que en la literatura. La sinestesia es una experiencia vital, y surge de los rotos que el olvido va creando en la memoria” (p. 102).



memoria se resuelven con el empleo de formas verbales que redundan en la noción de continuidad, como los gerundios (*contando, queriendo salir*), o el uso de un pretérito de aspecto no perfecto (*estaba, sorprendía, había, habitaba, pasaba, oía...*). A ello también contribuye el ritmo del fragmento, conformado mediante la concentración de nasales trabadas (*siempre, contando, penumbra, alumbrada, naranjo...*), los paralelismos de las oraciones trimembres, y el polisíndeton de la conjunción coordinante *y*.

Frente al lirismo de la homodiégesis, la parte “especulativa” de *Entre líneas* adopta la tercera persona. El capítulo décimo (“El cuento o la vida”), el más largo porque atesora la reflexión matriz del libro -lo corrobora el subtítulo-, expone las cavilaciones del individuo desde la aparente objetividad de dicha voz. La heterodiégesis distancia al narrador de sus asertos (no lo digo yo, sino Manuel), y se consigue un cierto efecto de imparcialidad. Con esencia de aforismo gracias a la concisión, aquí se tornan asiduas las construcciones de verbos de pensamiento, los sustantivos abstractos y generalizadores y el ya comentado uso del presente: “Manuel cree que existe en el hombre, desde su niñez, un saber espontáneo y difuso” (p. 84), “El lector que Manuel es piensa a veces que la experiencia estética tiene mucho de revelación personal” (p. 87), “Manuel cree más bien que la lectura a menudo es un placer que cuesta” (p. 89). Evidentemente, late tras esta textura de sentencia el *Juan de Mairena* de Antonio Machado, un libro cuyo protagonista es profesor como Manuel, y cuyo autor también ejerció la docencia en un instituto.

Para Jean Starobinski, en la narración autobiográfica de tercera persona “el eclipse del narrador (que asume entonces el papel impersonal de historiador) y la presentación objetiva del protagonista en tercera persona obran a favor del acontecimiento”<sup>10</sup>. Quizá por ello los relatos menos introspectivos de *Entre líneas* (“Primera experiencia estética”, pp. 21-26; “El laberinto de papel”, pp. 61- 68) se construyen desde dicha opción vocal, como si hubiéramos de recalcar en el hecho en sí y no tanto en su protagonista.

Así, la tercera persona cubrirá los eventos reveladores de unas circunstancias sociales que a ningún lector suenan remotas. La aparente indiferencia de una “neutral” heterodiégesis facilita pues la distancia del narrador sobre lo

---

<sup>10</sup> STAROBINSKI, Jean: *Op. cit.*, p. 70.

contado, y el acercamiento a un lector implícito que puede reconocerse en las anécdotas. Así sucede en “El país de Maricastaña” (pp. 31-39), que detalla el extraño método pedagógico del maestro de Manuel (un maestro calcado, por cierto, al de *Caballeros de fortuna*<sup>11</sup>):

todos [los alumnos] empezaban de republicanos menos él [el maestro], cuya misión consistía en liberar de la ignorancia a la zona rebelde. Según los muchachos iban pasando a la parte nacional, les iba adjudicando los nombres de las ciudades liberadas, y a los primeros en pasar, les llamaba Ceuta y Melilla. Al final del curso, quienes acabasen de republicanos suspendían, y los otros aprobaban, según la ciudad así la nota. Ya ven ustedes que fácil era la pedagogía entonces (p. 35).

La imparcialidad de la tercera persona es tan sólo pura apariencia. La voz remeda las palabras del preceptor, y en principio las asume como suyas. Pero adviértase que en la ironía la reproducción del discurso puede manifestar no tanto identificación sino justamente desacuerdo con el personaje. Creo que el narrador se halla lejos de suscribir sintagmas como “liberar de la ignorancia a la zona rebelde”, y no parece conforme con un politizado y tendencioso didactismo. Lo sabemos por el aserto último (“ya ven ustedes qué fácil era la pedagogía entonces”), que trastrueca la lectura y desvela la distancia que separa al autor implícito del maestro. La apelación al “ustedes”, además, pide la aquiescencia del lector implícito, obligado a compartir para una correcta lectura el rechazo vocal a exagerados métodos educativos, y por extensión, al sistema que los sustenta<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> Efectivamente, el episodio se repite de un modo idéntico en su segunda novela (*Caballeros de fortuna*, p. 40). Son próximas las fechas de publicación de ambas obras (recuerdo que *Entre líneas* salió a la luz por primera vez en 1996, y *Caballeros de fortuna* lo había hecho dos años antes). Pero por encima del mero dato cronológico, tal vez haya un intento de coherencia con sus propios postulados. Lo corroboraría el uso del apellido “Aguado” y de otros motivos argumentales compartidos (el episodio de las chicharras, por ejemplo: *Entre líneas*, p. 32; *Caballeros de fortuna*, p. 24). Como veremos, Landero sostiene siempre que los límites entre la ficción y la realidad son muy difusos, y estos “guiños” tal vez no sean más que una prueba de la “literaturización” de la vida, o del alto componente “real” de la literatura.

<sup>12</sup> La presencia del narratario (el lector representado en el texto, en este caso mediante el “ustedes”) en los relatos del yo es tomada por los teóricos como uno de los signos del principio de autojustificación que rige toda autobiografía. La apelación al tú revelaría las pretensiones de la verdad de lo dicho (en un tono semejante al del ejemplo citado arriba, exclama otra vez el narrador de *Entre líneas*: “para que ustedes se hagan una idea de aquellas tierras y de aquellos

La posible mirada irónica de la narración heterodiegética favorece, pues, las imprecaciones sociales contenidas en *Entre líneas* (véanse los reproches a la cultura de masas, pp. 88 y ss). Sin embargo, este efecto se desvanece por completo con la primera persona. Como si no se quisiera agriar desde el texto la dureza de los días de posguerra, las secciones pares preservan la inocencia de la voz. Justamente el tinte lírico e intimista del que hablé antes impide esa toma de distancia que exige la ironía. Recuerdo que la primera persona da cauce a los recuerdos más familiares, y parece que el autor implícito se contamina de la añoranza del narrador. Compruébese en la triste rememoración de “Un recuerdo enfermo”. La crítica, en este caso, es menos fehaciente, tal vez porque la pura exposición de los hechos resulta ilustrativa:

Yo tenía guardado un recuerdo a punto de extinguirse. De día trabajaba en un tercer piso, junto a unas cortinas negras. Mi jefe era un poderoso financiero, coleccionista de monedas, y había que escribir cartas a todos los lugares del mundo. Era un tarea ímproba. Grande y triste, yacía siempre en un lecho, aquejado de no sé qué dolores internos. [...] Me decía siempre estas cosas y tardaba en pagarme. Yo salía al atardecer. Tenía una novia. La esperaba en la puerta de unos grandes almacenes, íbamos hasta el portal de su casa y allí nos despedíamos. Luego, yo regresaba solo (p. 91).

El paratexto del fragmento (“Un recuerdo enfermo”) contiene una leve nota de personificación por el empleo de un adjetivo de ente animado, *enfermo*. Este primer adyacente sirve para establecer una fuerte línea isotópica de vocablos con semas negativos (*negras, ímproba, triste, yacía, dolores, despedimos, solo...*) que proporciona indudable coherencia a todo el pasaje. La personificada presencia del *recuerdo* en el título contrasta con la concreción del sustantivo en la primera frase, pues éste se halla *guardado* como si de un objeto se tratara. Tal metáfora concierda con el contexto rememorativo donde

---

tiempos”, p. 51). A su vez, el reclamo al “tú autobiográfico” convierte a éste en depositario del “pacto” que se establece entre lector y autor (vid. LEJEUNE, Philippe: *Art. cit.*). El primer capítulo de nuestra obra acaba, curiosamente, con una referencia al narratario: “pintaría para ustedes un cartelón ingenuo, al modo de los romancedores ciegos, donde se vería lo que ustedes podrán encontrar en el próximo capítulo impar” (p. 14). Esta frase orienta al lector de un modo metadiscursivo sobre la peculiaridad vocal comentada en el primer punto, y a la vez le conminaría a aceptar explícitamente las reglas del juego. He aquí una razón más para poder adscribir *Entre líneas* al discurso autobiográfico.

nos hallamos, y entronca además con los antiguos consejos oratorios de retener el discurso empleando imágenes espaciales: efectivamente, también para la Retórica los recuerdos se almacenan porque la memoria se vincula a lo espacial.

Los mecanismos de la sugerencia poseen un alto grado de eficacia en el texto, a juzgar por la elocuencia de lo implícito. Del lugar de trabajo apenas se indica nada; las “cortinas negras” y la mención al “tercer piso” de un edificio metropolitano trazan un rincón de oficina cercado, desprovisto de luz natural. Son dos grandes brochazos un tanto expresionistas, muy propios del universo literario de Kafka o del pictórico de Grosz. Tales espacios urbanos, a la luz del particular “menosprecio de corte, alabanza de aldea” que hila el protagonista en todo el libro, se cargan de connotaciones negativas: el tercer piso de una construcción artificial, el portal que supone separación de la amada, la vulgar entrada de unos grandes almacenes como lugar de cita. La única referencia temporal, “al atardecer”, redundante en la misma línea de tristeza, habida cuenta de la valencia casi siempre luctuosa que la tarde tiene para la tradición.

La etopeya del jefe sigue los mismos procedimientos evocadores, tan caros a la prosa poética. Contrasta este personaje, enfermo “coleccionista de monedas” y patrono inactivo en una época de escasez (“yacía siempre en un lecho”), con un secretario explotado y malpagado. En la presentación de este jefe severo podría haber ecos de tipos literarios: pensemos en esos jóvenes dickensianos o bröntianos que crecen bajo la autoridad de un señor déspota. El mandato de tareas hiperbólicas (escribir cartas a todos los lugares del mundo) recuerda, además, la absurda burocracia que Galdós pinta en alguna de sus novelas (*El 19 de marzo y el 2 de mayo*, por ejemplo).

Por otra parte, la descripción que el propio *yo* hace de sí mismo prosigue la línea de desaliento de todo el pasaje. Obsérvese que no se reflejan sus pensamientos (mucho menos ilusiones y esperanzas), y el narrador sólo registra la parte más maquinal y ordinaria de su existencia. La sintaxis de frases cortas (“Yo salía al atardecer. Tenía una novia [...] Luego, yo regresaba solo”) concuerda con las escasas expectativas de quien no parece aguardar más de la vida. El uso del imperfecto iterativo (*tenía, trabajaba, era, había, yacía, decía, tardaba, salía, tenía, esperaba...*) conviene, además, a un desilusionado y forzoso estado rutinario.

Esta prosa de quien rememora sus tristes tiempos de oficina y pensión barata constituye un buen ejemplo del tono de los capítulos homodieéticos del libro, mucho menos mordaces. A su vez, y resulta obligado recalcarlo, se

corresponde con el universo narrativo de Landero. El *yo regresaba solo* de la última frase reproducida apunta la misma incomunicación de Gregorio Olias, de Belmiro Ventura, y de Matías Moro (protagonistas de *Juegos de la edad tardía*, *Caballeros de fortuna*, y *El mágico aprendiz*, respectivamente). Y es que, lo afirma Gonzalo Hidalgo Bayal,

*Landero, eligiendo la novela de personaje, ha centrado su mundo narrativo sobre un prototipo de héroe cotidiano, sujeto paciente de la desdicha, imagen nitida del extenso hombre actual que se desazona frente a sí mismo y frente al mundo, apenas dueño de su propia aventura intelectual y su propio afán, levantado sobre el deseo de ser otra cosa y prisionero de la imposibilidad de conseguirlo*<sup>13</sup>.

La correspondencia de Manuel Pérez Aguado con los tipos de sus novelas certifica la propia concepción del hecho creativo que Landero expone en *Entre líneas*, y que *El guitarrista* ha vuelto a refrendar. Porque como veremos a continuación, el extremeño se alía con esa tradición poética que cree inexistentes las fronteras entre la copia y el original, la mimesis literaria y su modelo. Por eso el lector percibe concomitancias entre este personaje trabado de ecos autobiográficos y su propio espacio ficcional.

### **BACIYELMO: EL CUENTO, LA VIDA Y LA FICCIÓN LITERARIA**

“Aunque esto no es un cuento, resulta que sí hay un personaje, un profesor de lengua y literatura al que vamos a llamar Manuel Pérez Aguado” (p. 11). Ya las primeras palabras de *Entre líneas* apuntan sin tapujos al meollo de la obra. Landero reformula un tópico del exordio (que podríamos enunciar como “ofrezco cosas reales”) para articular el tema del libro: las relaciones entre la literatura y la vida. Ahora bien, desde el principio se nos advierte que todo va a ser irónico e irresuelto antagonismo -o tal vez pacífica armonía- entre la realidad de “no es un cuento” y la ficción del “personaje”. Pues aunque el título bimembre los presente con una conjunción disyuntiva (“el cuento o la vida”), el libro, como toda literatura, aquilata la convivencia entre los dos predios: “baciyelmo”, el famoso vocablo del *Quijote*, se tornará emblema de la amalgama.

---

<sup>13</sup> HIDALGO BAYAL, Gonzalo: “La ficción y el afán (Ensayo sobre Luis Landero)”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, enero 1995, 535, p. 115.

Fiel a la estela netamente cervantina de una obra que es en sí misma creación y poética de la creación, el novelista ha juzgado el relato de tintes autobiográficos, desde su experiencia de escritor, marco idóneo para su desarrollo<sup>14</sup>. Si se me permite la paráfrasis metafórica, *Entre líneas* escruta precisamente las “entrelíneas”, las entretelas del propio universo poético. Y su “manantial secreto” (p. 119), “el origen de la pasión estética” (p. 135) es, como en toda escritura, una cuidada simbiosis entre la poética y la vida. El lector tiene el primer aviso en este dejo irónico en la página inaugural.

Lejos de una actividad memorialística sistematizada y minuciosa, se nos van espigando recuerdos del *yo* y evocaciones librescas. Si hay autobiografía ésta es ante todo “literaria”, pues se nos describe la forma en que el arte verbal ha modelado la quijotesca porte de lector, profesor y escritor de Manuel Pérez Aguado.

Por eso la obra se halla plagada de transtextualidad. Las palabras literales de Shakespeare, Joyce o Proust están ensambladas con continuas comparaciones del universo de papel: Manuel Pérez se identifica con el personaje de *El castillo* de Kafka (p. 11), la vieja “parece como descrita por Azorín” (p. 21), el abuelo de la niña Alicia tiene atributos del conejo de Lewis Carroll (p. 34), todos somos diariamente Simbad (p. 77), y a veces el joven oficinista “se levantaba con la suprema decisión de un personaje de tragedia” (p. 49). Además de múltiples referencias a autores diversos (Cervantes, Hardy, Rousseau, Goethe, Dumas, Ibsen, Flaubert, Conrad, Woolf, Faulkner, Lorca, Camus, Capote, Borges, Monterroso, Vallejo...) hay al menos un intertexto de Larra (“el señor

---

<sup>14</sup> Para Pozuelo Yvancos, *el Quijote* es “una novela y simultáneamente una poética de la ficción novelesca, un ámbito donde la ficción novelesca es en simultaneidad aquello “por” lo que se habla, aquello “de lo” que se habla, pero sobre todo aquello que habla” (POZUELO YVANCOS, José María: *Op. cit.*, p. 28). Parece que este principio guía la composición de *Entre líneas*, en el limbo de tantas obras que tratan de la ficción y de la vida, pero que a la vez se presenta envuelta en un vacilante discurso, el autobiográfico, que está entre ambos predios. Precisamente decía Unamuno en *Cómo se hace una novela* que “escribir contando cómo se hace una novela es hacerla. ¿Es más que una novela la vida de cada uno de nosotros? ¿Hay novela que sea más novelesca que una autobiografía?”. La escasa bibliografía con que hasta ahora cuenta Luis Landero se ha referido a la palpable presencia del *Quijote* en su producción novelesca (vid. MANCHÓN GÓMEZ, Raúl: “La presencia de Cervantes y Kafka en *Juegos de la edad tardía*”, en *Revista de Estudios Extremeños*, Badajoz, número 1, XLIX, 1992, pp. 277-289); las alusiones a Cervantes en *Entre líneas* se cuentan por doquier, y también la sombra de Unamuno planea por el libro: piénsese en las coincidencias de este Manuel Pérez con el Augusto Pérez de *Niebla*.

no está, vuelva usted mañana”, p. 28), una alusión al unamuniano título *Cómo se hace una novela* (“Cómo se hace una conferencia”, p. 135) y una cita un poco más velada a un cuento de Julio Cortázar, “Continuidad de los parques”, que casa a la perfección con las nociones expuestas:

Y al revés: un crujido en el pasillo nos invita a pensar que el asesino se ha salido del cuento y viene en nuestra busca. Ahí lo tenemos ya, y según se acercan sus pasos, los límites entre la realidad y la ficción se desvanecen y se confunden (p. 23).

*Entre líneas* indaga en tales engranajes a partir de las dos instancias de la corriente comunicativa: desde el emisor y desde el receptor, porque no escasean las referencias al segundo de los polos del tradicional esquema de la comunicación. Como se sabe, a partir de los años sesenta del siglo XX los teóricos fueron revalorizando el papel del público en el fenómeno literario, conscientes de que la recepción hace vivo al objeto estético. E hijo del esplendor de la *intentio lectoris*, Landero alude a él en sus reflexiones sobre el arte. De hecho, en los primeros capítulos de la obra asistimos con el niño al descubrimiento de otros mundos “submarinos”, los literarios. Con dicho ejemplo, Manuel Pérez ilustra el fenómeno poético desde el punto de vista del destinatario:

Don Quijote lee, lee y lee. Un día levanta los ojos del libro y, oh maravilla, he aquí que en el mundo cotidiano se ha obrado una metamorfosis, como le pasó al pescador al volver a su aldea, como le ocurrió al niño Manuel al acabar el cuento que una vieja le contó debajo de un evónimo. Baciuelmo (p. 25).

Tal imagen es una didáctica exégesis de lo que se ha denominado para la novela el “pacto narrativo”, es decir, el acuerdo tácito por el que el lector acepta que lo relatado es una ficción artística, que goza del estatuto de “verdad poética” y no está sometida por tanto a las leyes de la verificación<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> “Nuestra aceptación incondicional de la verdad de lo que sostiene el narrador acerca de las particularidades del mundo ficticio se debe a que sólo mediante ella cobra sentido estético nuestra lectura de un texto tenido por obra de ficción.” (MARTÍNEZ BONATI, Félix: *La ficción literaria (su lógica y su ontología)*, Murcia, Departamento de publicaciones de la Universidad de Murcia, p. 37). Lo que le sucede a Don Quijote es que precisamente su pasión lectora le lleva a obviar el pacto ficcional –la *willing suspension of disbelief* que decía Coleridge– y ya no hay fronteras entre la ficción y la realidad. El extremeño, como tantos otros escritores para quienes la literatura es la vida, prefiere “sortear” las diferencias entre el yelmo y la bacía de barbero.

El narrador se interrogará, en sus cavilaciones sobre destinatario y literatura, del porqué de la flaubertiana necesidad de devorar libros. Resuelve entonces considerar al lenguaje artístico depositario del patrimonio cultural y “fuente de conocimiento”. Topamos de nuevo con la estirpe romántica del poeta-vate, participe en los misterios del mundo:

El relato es como un cofre donde guardamos trozos de vida, capaces así de ser transmitidos a las generaciones venideras. De ese modo atesora la comunidad sus mejores o más significativas experiencias [...]. Y ésta es una gran fuente de conocimiento. Y, en cierto modo, de salvación. El relato sirve para que no se pierda del todo lo vivido. En el fondo, es una manera de oponerse a la muerte (p. 79).

El fragmento apunta la idea de Ernest Jung sobre el arte como reproductor del “inconsciente colectivo”, depósito de toda la experiencia ancestral y sedimentación de actitudes y reacciones de la humanidad. Subyacen tales principios en la denominación del relato como “cofre” y en el empleo del verbo “atesorar”, que enaltece la transmisión de saberes a las generaciones venideras. Y en la misma estela, el extremeño recurre a dos tópicos de raigambre clásica: que la literatura “es una gran fuente de conocimiento” alude al sintagma horaciano *utile et dulce*, el *aut prodesse aut delectare* de las preceptivas retóricas. Y lo mismo sucede con la idea de que el arte, fruto de *le dur désir de durer*, es una “manera de oponerse a la muerte”, una suerte de eternidad, como tantas veces sostuvo Juan Ramón Jiménez a lo largo de su vida.

Pero tampoco resultan menos enjundiosas las especulaciones sobre el acontecer literario desde la perspectiva del emisor. La índole de novelista del *alter ego* Manuel Pérez justifica la indagación de los vínculos del artífice con la realidad, del origen de la creación, y de otros asuntos como la intertextualidad o la *concinmitas* artística en los que aquí no me podré detener.

Los teóricos de la literatura que desde mediados de siglo pasado se vienen ocupando de la ficción (Käte Hamburger, Lubomir Doležel, Paul Ricoeur, Félix Martínez Bonati, Cesare Segre...) subrayan, bajo la autoridad de Aristóteles, la invalidez de la identidad Literatura= mundo real. Tampoco es lícita, según Pozuelo Yvancos, su contraposición ingenua “como dos esferas independientes y en la que la literatura supusiera una versión más o menos cercana de lo real, los hechos, la historia”<sup>16</sup>. Pero como explica Darío Villanueva,

---

<sup>16</sup> POZUELO YVANCOS, José María: *Op. cit.*, p. 15.



los lectores estamos educados en un principio de estilización realista que nos hace asimilar sin escrúpulos este trasvase. Los escritores, además, suelen contribuir con sus declaraciones a que aún se mantenga viva la famosa sentencia de Stendhal “una novela es un espejo que se pasea a lo largo del camino”. En *Entre líneas* se prodigan declaraciones de este talante, que corroboran una vez más el triunfo del sentido platónico de la *mimesis*:

La vida, de pronto, tiene un argumento, y se parece mucho a una novela (p. 86).

Y es que una de las más viejas pesadillas del hombre es la de intentar meter el mundo en una novela, en un cuadro, en una sinfonía, en un tratado filosófico, en una fantasía mítica (p. 113).

A mirar el mundo como materia prima con que alimentar a esos monstruos sin fondo que son la invención y la sintaxis (p. 139).

Ciertamente nadie discute hoy el estatuto de dependencia del artificio poético con la realidad externa, pero hay que separar este rasgo esencial de una elección estilística delimitada, el realismo. Se dice siempre que uno de los mayores logros del siglo XX es la demostración de que el arte no se rige forzosamente por el viejo paradigma del pintor Zeuxis, que con el mimetismo de sus imágenes lograba confundir a los pájaros. Asunto diferente es que los creadores conduzcan al lector a terrenos limítrofes, precisamente por ese afán constante de jugar con el par vida/ literatura que está en el origen de la novela moderna. Asumir el hecho literario como calco de la realidad es extender la “suspensión del descreimiento” más allá del objeto estético. Y ello supone, claro está, el triunfo absoluto del pacto ficcional.

Aunque *Entre líneas* alimenta dicha dualidad a lo largo de sus páginas, Landero suscribe el talante de *ficción* del mensaje artístico-verbal. Nos lo aclara con una metáfora de casta literaria, la del unicornio. Obsérvese que además aúna la ficción al *dulce*, el precepto estético que pervivió tras la ruptura kantiana con el *docere*. El arte embelesa supeditado a su índole *ficcional*:

Recrear: es decir, que nunca contamos fielmente los hechos, sino que siempre inventamos o modificamos algo, o lo que es lo mismo: a la experiencia real le añadimos la imaginaria, y eso es lo que nos causa placer. El placer de añadir un cuerno al caballo y que nos salga un unicornio (p. 78).

Materia de diferente calado es el origen de la creación artística. Sucede que en las discusiones teóricas tal asunto se funde a veces con el de la ficcionalidad -una cuestión ante todo pragmático- literaria, y por tanto ajena a la

psicología del autor-, y ello ha acarreado divagadoras confusiones. En nuestro caso, Luis Landero vincula su “manantial secreto” (p. 119) -trasunto de la mitológica fuente Castalia- con sus propias experiencias vitales. El lema “acuérdate de que vives en un país lejano” es el consejo formal que Manuel Pérez se da a sí mismo. La frase porfia en las experiencias del escritor como origen de sus mundos literarios, y por eso le atañe la contraposición (o la identificación) vida / literatura.

La parte “autobiográfica” de *Entre líneas* se convierte así en estampa de las propias ideas del autor, y se torna pertinente que intercale literarios “fragmentos de vida” entre el testimonio estético. Denominé antes al libro creación y poética de la creación: no por casualidad después de enunciar la norma artística que Manuel Pérez considera cardinal (p. 32), Landero ensarta dos pequeños episodios narrativos presentes también en *Caballeros de fortuna*, con unas descripciones de identificable paisaje extremeño<sup>17</sup>.

Evidentemente, ésta preferencia de un mundo poético abonado por la memoria resulta de la pervivencia de la idea romántica del *yo* como origen de toda creación, y le vincula con una amplia nómina de escritores<sup>18</sup>. Manuel Pérez ratifica la entidad de la técnica, del “oficio” (p. 126), pero define la creación artística en plena solidaridad con el *ingenium*, como reducto de lo inefable:

Ese escritor perdido en el olvido, como todos los escritores que lo son de verdad, quizá aspiró también a decir lo indecible. Y así es como a Manuel le gusta a veces definir el arte: como el intento de expresar lo inefable (p. 111).

---

<sup>17</sup> Manuel Simón Viola ha tratado el asunto en la reseña “Narración, tiempo y espacio en *Caballeros de fortuna* de Luis Landero”, en *Revista de Estudios Extremeños*, Badajoz, 1995, número 2, LI, pp. 534- 541.

<sup>18</sup> Por ejemplo, Gabriel García Márquez repite incansablemente que no hay en sus libros una sola línea que no esté tomada de la realidad. Luis Landero reconoce pública admiración por el colombiano, y son rastreables en los libros del primero (sobre todo en *Caballeros de fortuna*) ciertos rasgos estilísticos que pertenecen ya al idiolecto del Nobel, como la preferencia por las frases largas, los adjetivos hiperbólicos y las precisiones temporales.

Allí donde termina el oficio, empieza algo indefinible a lo que quizá podríamos llamar encanto. A una novela se le pueden perdonar todos los defectos [...] menos uno: el encanto, y eso es un misterio cuyas más profundas leyes no conseguiremos nunca descifrar. Pero lo importante, lo único en verdad importante, es dejarse el alma en el intento desesperado y gozoso de decir lo indecible (p. 130).

Así que la creación artística y la reflexión teórica no resultan en absoluto ámbitos separados o incomunicados. Acaso sea casualidad que textos como éste surjan cuando la escritura teórica sobre la autobiografía está creciendo de forma significativa, y un “adelgazamiento” de la ficción similar al de *Entre líneas* “se haya producido también en varias obras recientes”<sup>19</sup>.

Lo declara el propio Landero a propósito de otro asunto, en cierta manera la “galaxia bibliográfica” también forma parte del “laberinto de papel”. El hecho literario y las especulaciones sobre él conviven desde el principio de los tiempos, y ni siquiera en épocas de disgregación de fronteras como la nuestra han conseguido divorciarse. *Entre líneas* puede contener vida y reflexión estética, pero resulta ante todo palabra literaria. Tal vez porque, como afirma George Steiner – un autor nada sospechoso de militar en las filas de la deconstrucción – las mejores lecturas del arte son siempre arte.

---

<sup>19</sup> SENABRE, Ricardo: *Art. cit.*, p. 12.

**EDICIONES CITADAS DE LAS OBRAS DEL AUTOR**

- LANDERO, L.: *Juegos de la edad tardía*, Barcelona, Tusquets, 1989.
- LANDERO, L.: *Caballeros de fortuna*, Barcelona, Tusquets, 1994.
- LANDERO, L.: *Entre líneas*, Badajoz, Del Oeste Ediciones, 1996.
- LANDERO, L.: *El mágico aprendiz*, Barcelona, Tusquets, 1999.
- LANDERO, L.: *Entre líneas: el cuento o la vida*, Barcelona, Tusquets, 2001.
- LANDERO, L.: *El guitarrista*, Barcelona, Tusquets, 2002.

**BIBLIOGRAFÍA**

- GÓMEZ MARTÍNEZ, J. L.: *Teoría del ensayo*, Salamanca, Universidad, 1981.
- GUSDORF, G.: “Condiciones y límites de la autobiografía”, en A. Loureiro (coord.), *La autobiografía y sus problemas teóricos*, Barcelona, Anthropos, 1991, págs. 8- 17.
- HIDALGO BAYAL, G.: “La ficción y el afán (Ensayo sobre Luis Landero)”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 535, enero 1995, págs. 113- 130.
- JARAUTA, F.: “Reflexiones transversales sobre filosofía y literatura”, en *Literatura y Filosofía en la crisis de los géneros*, Cuadernos de la Fundación Juan March, 4, Madrid, Fundación Juan March, 1999, págs. 51- 63.
- LEJEUNE, P.: “El pacto autobiográfico”, en A. Loureiro (coord.), *La autobiografía y sus problemas teóricos*, Barcelona, Anthropos, 1991, págs. 47- 61.
- MAINER, J. C.: “Géneros literarios y géneros filosóficos: una frontera permeable”, en *Literatura y Filosofía en la crisis de los géneros*, Cuadernos de la Fundación Juan March, 4, Madrid, Fundación Juan March, 1999, págs. 19- 48.
- MANCHÓN GÓMEZ, R.: “La presencia de Cervantes y Kafka en *Juegos de la edad tardía*”, en *Revista de Estudios Extremeños*, 1992, número 1, XLIX, págs. 277- 289.
- MARTÍNEZ BONATI, F.: *La ficción literaria (Su lógica y ontología)*, Murcia, Departamento de publicaciones de la Universidad de Murcia, 1992.
- POZUELO YVANCOS, J. M.: *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis, 1993.

- SENABRE SEMPERE, R.: “*Entre líneas: el cuento o la vida*”, reseña, en *El Cultural*, 11-17 de abril de 2001, pág. 12.
- SPRINKER, M.: “Ficciones del yo: el final de la autobiografía”, en A. Loureiro (coord.), *La autobiografía y sus problemas teóricos*, Barcelona, Anthropos, 1991, págs. 118-128.
- STAROBINSKI, J.: *La relación crítica (Psicoanálisis y literatura)*, Madrid, Taurus, 1994.
- VIOLA, M. S.: “Narración, tiempo y espacio en *Caballeros de fortuna* de Luis Landero”, reseña, en *Revista de Estudios Extremeños*, 1995, número 2, tomo LI, págs. 534-541.